صالح زياد

آفاق النظرية الأدبية

من المحاكاة إلى التفكيكية



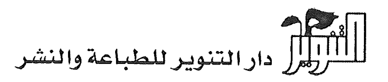
صالح زياد

آفاق النظرية الأدبية

من المحاكاة إلى التفكيكية

الكتاب: آفاق النظرية الأدبية (من المحاكاة إلى التفكيكية)
المؤلف: د.صالح زياد
عدد الصفحات: 304 صفحة
الطبعة الأولى: 2016

الترقيم الدولي: 978-9938-886-75-7
رقم الناشر: 16/417-83



تونس: 24، نهج سعيد أبو بكر – 1001 تونس
هاتف وفاكس: 0021670315690
بريد إلكتروني: tunis@dar-altanweer.com
لبنان: بيروت – بئر حسن - سنتر كريستال، الهزيم – الطابق الاول -
هاتف : 009611843340
بريد إلكتروني: darattanweer@gmail.com
مصر: القاهرة–وسط البلد –19 عبد السلام عارف (البستان سابقًا) –الدور 8 – شقة 82
هاتف: 0020223921332
بريد إلكتروني: cairo@dar-altanweer.com
موقع إلكتروني: www.dar-altanweer.com

صالح زياد

آفاق النظرية الأدبية

من المحاكاة إلى التفكيكية





إهداء

إلى طلابي في جامعة الملك سعود



مقدمة

الحاجة إلى معرفة النظرية وفهمها هي حاجة إلى معرفة موضوع المعرفة من حيث هو دلالة على كل؛ إنها حاجة إلى معرفة الجزء معرفة تجاوزه إلى الكل الذي يندرج فيه. وهذا هو ما يجعل من النظرية حاجة علمية تخصيصاً لا معرفية بإطلاق؛ فالعلم هو الدلالة التي تَخُص إدراك الكلي وتمتاز به. ولهذا كان على العلم كي يكون علماً أن يحيط بأحوال المعلوم إحاطة تتصف بالوحدة والتعميم، وكانت المعرفة المتصفة بأقل من ذلك معرفة عامية لا علمية، أي معرفة لا تتحقق لها شروط العلم، سواء في اقتصارها على المعرفة بالجزئي، أم في وجهتها إلى الجانب العملي والتطبيقي، أم في تضاؤل قدرتها على النفاذ من الجزئيات إلى العموميات، ومن الواقعة العملية إلى البناء النظري الحاكم لها.

والحاجة إلى معرفة النظرية وفهمها حاجة إلى فعل النظر بالمدلول الذي يحيل على النظرية، أي الفعل العقلي الذي تحصل به صورة المنظور الكلية حصولاً استدلالياً لا يرتهن إلى ذاتية أو خصوص، وليست حاجة إلى مضمون النظرية فحسب وما تنتجه من معلومات وتمثلات وصور ذهنية عن الموضوعات. وهذا معنى يصنع أهمية للنظرية في تنظيم المعرفة العلمية وبنائها، وفي إحداث التقدم المطرد فيها بوصفه نتيجة لما هو في صلب النظرية وجوهرها من معالجة فعل النظر ومعاودة الفحص له وامتحانه، فحصاً لا يقف عند التثبت من معقوليته بل يجددها وينفي الجمود عنها.

وما دام الأمر كذلك، فإن النظرية دلالة على المنهجية بقدر ما هي دلالة على العلمية، فلا منهج في البحث والدراسة لأي موضوع بلا مستند نظري؛ أي بلا صورة كلية عن الموضوع الذي يتجه إليه بالدراسة تتأسس عليها طريقة الفهم والتفسير والاستنتاج والأدوات الاصطلاحية لذلك، أي يتأسس عليها المنهج. وكما تختلف الوجوه النظرية تختلف الأدوات المنهجية، ولكن منهجية المنهج لا تصدُق في صفتها تلك حتى تغدو

مجلى للاستدلال المتبادل بين النظرية والوقائع العملية. ولهذا يغدو للمنهج من الأهمية ما للنظرية، سواء في جهة التصديق على الصفة العلمية فيما ينتجه من معرفة، أو في إحداث التقدم المعرفي، من حيث هو ثراء نوعي وكمي، ومن حيث هو معاودة نقدية فاحصة للدقة والانضباط المنهجي.

هذه القيمة التي تستند إليها النظرية، والمعاني المحمولة عليها في صدد الاستدلال على الحاجة إليها، قديمة وحديثة في آن؛ فقد عرفناها منذ عرفنا معنى العلم الذي خصصه أرسطو بـ«إدراك الكلي» وما تزال تكتسب تأكيداً على الرغم من تجدد دلالة النظرية وتعددها كما هي دلالة العلم. لكننا إذ نحيل العصر الحديث برمته على العلم في ضخامة إنجازه وفي معارج تقدمه، نحيله على النظرية بالقدر الذي يوازي ما أحدثه العلم: النظرية التي أمدَّت العلم بأجهزته المنهجية والمفاهيمية، وفجّرت في الإنسان طاقة التحرر من التصورات الجامدة والساكنة، وعظمت الفعل النقدي والإبستمولوجي في الفعل المعرفي. وأظن أن كمية المادة النظرية وتنوعها وجذريتها في القرنين التاسع عشر والعشرين، فقط، أوضح دليل على ما يدين به عصرنا للنظرية.

* * *

وهنا لابد أن نستحضر مصنعية النظرية ومنبع تولدها وتربة نموها في الحضارة الغربية. فقد توافرت لها هناك العوامل المهيِّئة والمحرِّضة، وأولها اتساع دائرة الفكر الفلسفي وعمقها، واستجماع عوامل النهضة العلمية والثقافية والاجتماعية وتوطدها، والفكاك من قيود الفكر العقلي. فليس أحوج لإنتاج النظرية من انطلاق الفكر من واقع الضرورة، وليس أقدر على إخصاب الأفكار من تغلغل الروح النقدية والجدلية في فضاء يتيح تعدد الأفكار واختلافها. وهو فضاء ابتدأت الشعلة فيه من الانفتاح على العالم لا سيما الشرق العربي الإسلامي والإفادة منه، ونشأت الجامعات والمعاقل التعليمية التي لم تكد تشبهها حين نشأتها أي مؤسسة علمية في العالم، وماتزال تحافظ إلى اليوم وربما الغد البعيد على موقع الصدارة والجدارة والنضج بين جامعات العالم.

وليست هذه الصفة التي تقرر المنبع الغربي للنظرية، في فضائه الممتد من موسكو إلى أقصى غرب الولايات المتحدة الأمريكية مروراً بأبرز المدن الأوروبية، دلالة تجهيل لباقي العالم وغض من قدرات الأمم وطاقات أبنائها العقلية. فهناك أمم تسبق الأوربيين في التقدم الصناعي والتقني وتنافس على تصدر العالم كله في ضخامة اقتصادها، كما هو حال اليابان والصين، لا شأن لها بإنتاج النظرية، والمنافسة على ابتكارها بقليل أو كثير

من منافستها العملية الصناعية في العالم. وهذا بالطبع لا يقلل من أهمية النظرية، ولكنه يصف تملّكها عن طريق القيام بفهمها والاختيار منها وتطبيقها، وهو مستوى لا يقل قيمة وأهمية عن مستوى إنتاج النظرية.

أما الأهم من ذلك، فهو سخافة التصور الذي ينسب النظرية والعلم والمنهجية نسبة عنصرية، ويمنحها هوية إثنية أو دينية أو إيديولوجية أو جنسية، أو وطنية... الخ. فليس للنظرية ولا للعلم ولا للمنهج من نسبة إلا إلى العقل، الذي وصفه ديكارت بأنه «أعدل الأشياء قسمة بين الناس». وأظن أن من يفكر في نسبة النظرية إلى الغرب نسبة عنصرية أو ما يشبهها يتعامى عن التعدد الذي تنطوي عليه؛ فالعقل الحديث يدين لكل تجارب الأمم وإسهامات أبنائها منذ فجر التاريخ، والعقل الغربي نفسه عقل متعدد لا يستطيع أحد أن يحدد الجينات الأوروبية من غيرها فيه. والحديث عن فضاء غربي ينتج النظرية يدحض هذه العنصرية بأعداد أبناء العالم خصوصاً العالم الثالث الذين تمكنوا من الإسهام النظري لأنهم درسوا وعملوا في جامعات غربية. وأمثلة الفلسطيني إدورد سعيد، والمصري إيهاب حسن، والبنغاليه غياتري سبيفاك، والهنديَّيْن: هومي بابا وإعجاز أحمد... الخ أوضح دلالة على ذلك.

وليس يخفى، في هذا الصدد، أن الحديث عن غربة النظرية، كما هي غربة العلم والحداثة، هي المعنى المتبادر تجاه سياقات الحديث الذي يعمد إلى إبراز الأصل الغربي أو المنبت الأوربي لها، خصوصاً في عالمنا العربي والإسلامي. لكن هذا المعنى لا يقصد -من وجهة- الطعنَ في النظرية أو الانتقاص من قيمة العلم أو ما إلى ذلك بالتعويل على أصلها الأجنبي ونسبتها إلى الخارج، فهو يندرج في وجهة النقد للتخلف واللوم على تواضع المستويات التعليمية والحضارية التي لا تؤهل لاستيعاب النظرية وتملُّك العلم وتَبْيئة الحداثة. وهو على عكس ذلك من وجهة ثانية؛ فعلينا أن نعيد ابتكار العجلة، وأن تكون لنا نظريتنا التي لا نستعيرها من أحد. وهذا وذاك غير الذين يرون في النظرية ترفاً لا ضرورة له والمهم من وجهتهم هو التطبيق والممارسة.

وقد لا يجد المرء أكثر دلالة وأقوى حجة على ضرورة النظرية والحاجة إليها من مثل هذا المنطق سواء في وجهة الاستصغار للذات، أم في دلالته على الخوف عليها والتعظيم لها والدعوة إلى انغلاقها، أم في ذرائعيته ونفعيته التي تبيح الاقتصار على الجانب العملي والجزئي منفصلاً عن الكليات النظرية الحاكمة له. ذلك أن هذا المنطق يجنح إلى الانفعال أكثر منه إلى العقلانية وإلى الذاتية أكثر منه إلى الموضوعية، وهو لذلك يقترف التجزيء الذي يتنافى بطبيعته مع كلية النظرية: التجزيء الذي ينظر إلى

الذات مستقلة عن غيرها، وإلى التاريخ في لحظاته المتفاصلة والساكنة، وإلى العملي والتطبيقي في أفراده وانفصاله عن الصور المجردة والكلية التي تجمعه. وهذا مباين للعقل الذي يجمع الأجزاء من جهة ماهي متشابهة وما هي مختلفة في وقت معاً.

* * *

هذه الرؤية المبدئية هي الخيط الناظم الذي يقوم عليه جهد هذا الكتاب، والعلّة الي تبرر جمع مادته وصياغة فصوله. فهو مختص بالنظرية الأدبية تحديداً، وهي لا تنفصل عن مدلول النظرية إلا بالقدر الذي يتجاوب مع الأدب بوصفه منشطاً نوعياً للممارسة والوظيفة والمعرفة. ولم يكن غرض الكتاب الأساسي -ما دام الأمر كذلك- تقديم دليل شامل للنظرية الأدبية يفهرس مصطلحاتها ويسرد اتجاهاتها ويعرف بها، فالشمول الذي يخيِّل احتواء النظرية ضدُّ الرؤية المبدئية التي نعتقدها تجاه النظرية، لأنه يوهم بإمكان التحديد للنظرية والختم عليها وتطويق تعددها واختلافها، والانتهاء بها إلى صيغة نهائية. ولذلك كانت إضافة «آفاق» إلى «النظرية الأدبية» في عنوان الكتاب قصداً إلى الدلالة على طبيعة الكتاب وما يترامى إليه من التأكيد على معنى التعدد المفتوح للنظرية الأدبية.

وأنا مدين بالشكر لطلابي وطالباتي في جامعة الملك سعود، الذين جمعتني معهم مقررات النظرية الأدبية ومناهج النقد الأدبي، فصولاً عديدة. ومدين بالشكر لزوجتي وأبنائي الذين يتقاسمون معي عناء العزلة عنهم، ويمدون من سخائهم الروحي ما يضاعف طاقتي وجهدي.

والحمد لله أولا وآخراً.

صالح زيّاد

الرياض 24/ ربيع الأول/ 1437هـ

4/ يناير/ 2016م

النظرية والأدب



في دلالة النظرية ونظرية الأدب

-1-

أول ما يثير التساؤل في مصطلح «نظرية» هو مادته الاشتقاقية وهي النظر، وصيغتها وهي المصدر الصناعي. فالنظرية لفظ مولَّد في العربية، وهو لفظ حديث التوليد، وإن كانت العربية تفتقد إلى المعاجم التاريخية للألفاظ التي تصف تولُّد الألفاظ وتطور دلالاتها في الزمن. والدليل على حداثة هذا اللفظ عربياً هو دلالته الاصطلاحية التي تحيل على الترجمة عن لفظ أجنبي هو الآخر لفظ حديث تاريخياً.

ففي اللغة الإنجليزية نجد أن كلمة theory (في الفرنسية theorie) التي تترجم في العربية إلى نظرية، هي -فيما يشرح تولُّدها اللفظي والدلالي ريموند وليمز في كتابه «الكلمات المفاتيح» نقلاً عن معجم أكسفورد وغيره- تعود إلى القرن 16م من صيغة أبكر منها في الإنجليزية هي theorque تعود إلى القرن 14م، وهي من الأصل اللاتيني theoria ومعناه تأمُّل أو مشهد أو تصور ذهني، والأصل البعيد هو الكلمة اليونانية thea وتعني نظر وtheoros وتعني مشاهد، وهي المادة نفسها التي تعود إليها دلالة مسرح theatre.

وفي القرن 17م كان للكلمة نطاق واسع من المعاني، أولها معنى «مشهد أو نظر»، والثاني «نظرة فيها تأمل» والثالث «مخطط أفكار» والرابع «خطة تفسيرية» والخامس معنى مقابل للممارسة practice. وقد أصبح لها معنى «الفرضي hypothetical أو الافتراضي» في القرن 19م[1]. وهذا النطاق من المعاني ملبس لمعناها بمعان أخرى وغير محرر له؛ فـ«التأمل» إذا أخذناه معنى لها يعني أنها بلا علاقة بالممارسة، وفي معنى «مخطط أفكار» تأتي كلمة مبدأ أو إيديولوجيا، وتأتي في معنى «خطة تفسيرية» كلمة قانون.

(1) ريموند وليمز، الكلمات المفاتيح، ترجمة: نعيمان عثمان، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2007، ص313.

لكن هذا التعدد المُلْبِس ينتهي، عند الإمعان، إلى محور لمعنى النظرية ماثل في ترادف الفكر أو التأمل من جهة والنظر من جهة أخرى. ولهذا كان هذان الجانبان متداولين بالتلازم الضمني أو الصريح في تلك المعاني، وكانا الأساس الذي تولّدت منه الإحالة على النظر في ترجمة المصطلح في العربية إلى «نظرية»، لأن التأمل والفكر في الأشياء هو معنى من المعاني الأساسية التي ترصدها المعاجم العربية القديمة والحديثة لمادة الكلمة «نظر» والنَّظَر -في لسان العرب، مثلاً-: «تأمل الشيء بالعين» و«الفكر في الشيء تقدِّره وتقيسه منك».

-2-

وحين نتأمل، الآن، في المعنى الاصطلاحي لكلمة نظرية، نجدها تحمل تلك المعاني اللغوية المتعددة والمتلابسة ولكن بما يركِّبها في منظومة دلالة تزيل التباسها. فالنظرية، باختلاف صيغ التعريف الاصطلاحي لها، لا تعدو أن تكون تركيباً عقلياً متسقاً وشاملاً يفسر عدداً من الظواهر في مجال من مجالات الواقع الطبيعي أو الإنساني، ويربط بين الممارسة أو الوقائع وبين المبادئ أو القوانين ربطاً كلياً. وهذا معنى يجمع الفرض والتفسير والقانون والمبدأ والنظر في نسق تجريدي متصل بنسق الوقائع والممارسة ولكنه منفصل عنه في الوقت نفسه بسبب طبيعته التجريدية والشمولية التي تتنزّل من الوقائع والممارسات منزلة المجموع من الأفراد والكل من الأجزاء والمشترَك من المتنوِّع الذي يتيح استقراؤه استنباط صورة مجردة عامة لتفسيره وتقنينه.

وبالطبع فإن اختلاف مادة الدراسة التي تتجه إليها النظرية بين العلوم الطبيعية والرياضية من جهة والعلوم الإنسانية من جهة أخرى، هو مادة مهمة لتغذية جدل النظرية والوعي بطبيعتها المعرفية ومحفزات اشتغالها. فالنظرية في العلوم الطبيعية تأخذ صفة الانضباط الذي يدلِّل عليه بتماسكها المنطقي والرياضي وشرحها للنتائج التجريبية أو الوقائع الطبيعية التي تمثل على مبدئها أو فرضها وتؤكده، مثل نظريات كوبرنيكوس Copernicus وجاليليو Galileo ونيوتن Newton وآينشتاين Einstein وغيرهم في علوم الطبيعة والفلك. ولكن النظرية في العلوم الأدبية والإنسانية لا تأخذ صفة الانضباط والمبدئية والأحكام والقوانين التي تميز النظرية في العلوم الطبيعية والرياضية، وذلك لأنها في مجال ينتقص دوماً من قدرتها على المجاراة للموضوعية واللاشخصانية

واليقينية ولا يتيح لها القياس والبرهنة والتجريب بما يجمع بين المبادئ والنتائج على نحو مطلق.

وقد نقول إن سؤال الموضوعية والقوانين كان محركاً لمغامرة التفكير النظري حول الأدب منذ أولياته لدى اليونان والعرب القدامى، فما يثيره النتاج الأدبي من إعجاب وما يصنعه من تأثير هما الداعي إلى محاولة تفسيره وتقنين النظر إليه من أجل تملُّكه وتسخيره والتحكم فيه. لكن المنشأ الحديث للنظرية يحيل، في بعض الوجهات، على تطور العلم والمنهجية في الحقل الطبيعي والتقني، ومن ثم نشأة العلوم الإنسانية في مسافة الاتصال والانفصال عن الحقل الطبيعي والتقني. ولهذا يرجع ميشيل فوكو نشأة العلوم الإنسانية إلى القرن 19م حيث ظرف المجتمع الصناعي، ونشأة البورجوازية، ويرى أن نشأة العلوم الإنسانية شكَّل حدثاً في نسق المعرفة، وذلك في ضوء إعادة توزيع شامل للإبستيمية، فكان لابد لمعرفة الإنسان أن تظهر في هذه الظروف وفي تطلُّعها العلمي للمعاصرة ومن ذات بذرة البيولوجيا والاقتصاد وفقه اللغة مما جعلها طبيعياً تعتبر أحد المظاهر الحاسمة للتقدم الذي حققته العقلانية التجريبية في تاريخ الثقافة الأوروبية[1].

-3-

لكن للمسألة وجهاً آخر إذ يمكن أن نقول إن تطور العلوم الطبيعية والتقنية مدين لتطور العلوم الإنسانية، وإن أساس الفكر العقلاني مغروس في الفلسفة والأدب والتاريخ، قبل أن تعرفه فيزياء نيوتن. وسواء أكانت هذه الوجهة واقعية ترتِّب الفكر على الوجود، ومن ثم تقدُّم التطور المادي والاجتماعي في إحداث فكر عقلاني، أم كانت مثالية ترتِّب الوجود على الفكر ومن ثم تحيل التطور المادي والاجتماعي إلى تنامي الفكر العقلاني والأدب الفردي والحر، فإن النتيجة هي فضاء من فكر غامر وشامل يقود إلى وجهة مشتركة للمعرفة الإنسانية والطبيعية، وإلى حركة جدلية من الاتصال والانفصال بينهما من جهة وبين فروع حقليهما من جهة أخرى. ولهذا يمكن أن نسجِّل في مجال النظرية الأدبية إحالتها على مرجعية خارج حقل الأدب، وهي مرجعية تفيض بخطابها خارج حقله الأصلي. فالتعبيرية التي فسَّرت الأدب بوصفه فيضاً للعواطف وتعبيراً عن الذات الفردية، كانت تناظر الشعار الاقتصادي الليبرالي: «دعه يعمل، دعه يمر» بشعارها التعبيري: «دعه يعبر عن نفسه». والخطاب النقدي عند سانت بيف وتلميذه هيبوليت تين

(1) ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجم: مطاع صفدي وزملائه، بيروت: مركز الإنماء القومي، 1990، ص284.

مثال للبحث عن قوانين دقيقة وصارمة تماثل قوانين الحتمية في عالم الطبيعة. وليست نظرية الانعكاس تفسيراً خاصاً بالأدب بل هي دلالة الفلسفة المادية الجدلية على تقديم العالم المادي على العقلي. والأمر نفسه يمكن ملاحظته في الشكلية الروسية وفي النقد الجديد والبنيوية حيث يبدو الانبهار بالعلم الطبيعي والتكنولوجي، والدعوة إلى الأخذ بموضوعيته وتجريبيته.

هكذا لا نجد نظرية أدبية خالصة دونما مرجعيات خارج الحقل الأدبي في الاقتصاد أو الفلسفة او علم النفس أو التاريخ أو المناهج الطبيعية أو اللسانيات... الخ ويمكن أن نتعقب، دوماً، مرجعيات أخرى للنظرية في خارج الحقل الذي تتسمَّى به، فالنظرية مجلى للتخالط والتشارك بين مرجعيات مختلفة. وهذا يقودنا إلى اكتشاف دلالة النظرية في ثلاثة محاور: أولها في العلاقة بين البساطة والتعقيد والسطحية والعمق، فليست النظرية مجرد مبدأ أو تفسير أو فرض... إلخ وليست خصوصاً مغلقاً على هذا الموضوع دون غيره. ولجوناثان كولر Jonathan Culler مثال في توضيح هذه الصفة في دلالة النظرية، وذلك باختبار الاستخدام للفظ نظرية في غير سياقه المألوف، حين يأتي في الإجابة على السؤال: «لماذا انفصل لورا وميشيل عن بعضهما» القول: «تقول نظريتي أن...» فالنظرية في هذه الإجابة في معنى التخمين أو وجهة النظر أو التفسير والتعليل، وهو هكذا تفكير لا صلة له بما سيجيب به أحد طرفي الانفصال، ولا تؤثر فيه إجابتهما، فهو شرح يصعب إثبات صدقه أو كذبه.

وليس من المتوقع أن يجيب المجيب بذكر سبب واضح وظاهر للانفصال فيستطرد -مثلاً-: «تقول نظريتي إن انفصالهما يعود إلى علاقة ميشيل الغرامية بـ سمانثا» لأن هذا لا يعد نظرية، فلا أحد يحتاج إلى فطنة نظرية ليستنتج أنه إذا كان ثمة علاقة غرامية بين ميشيل وسمانثا فسيكون لها تأثيرها على موقف لورا تجاه ميشيل. وهذا يعني أن الشرح أو التعليل للانفصال لا يصلح أن تسميه نظرية إلا إذا تجاوز الفرضية والوضوح وانطوى على علاقات معقَّدة من الصنف المنظوم بين عدد من العوامل بحيث لا يمكن تأكيدها أو إثباتها بسهولة. ولذلك يستقيم هنا أن نستخدم لفظ نظرية في الإجابة عن الانفصال بين لورا وميشيل، لو كان الشرح لانفصالهما متَّسماً فعلاً بتلك الصفات، مثل أن أقول: «تقول نظريتي إن لورا كانت دائماً تعشق والدها في الخفاء، ولم يتمكن ميشيل أبداً أن يصبح الشخص الملائم لها»[1].

(1) Jonathan Culler, Leterary Theory: A Very Short Introduction, New York: Oxford University Press, 2000, pp. 2-3.

-4-

أما المحور الثاني في اكتشاف دلالة النظرية، فيقوم في السؤال عن فردية النظرية وجمعها: لماذا تغدو نظرية الأدب -مثلاً- حقلاً يعيِّن مادته بالإفراد، فلا نقول نظريات الأدب بالجمع وهو الوصف المطابق لتلك المادة من حيث هي عدد لا وحدة، واختلاف لا تجانس؟! ونقول في الإجابة على هذا السؤال إن النظريات الأدبية تتشارك في كثير من العناصر، والنظرية هي مناقشة هذه المشتركات، وهذا يعني أن الدلالة على النظرية بالجمع «نظريات» هو غير ما تدل عليه النظرية من دلالة ذهنية تجريدية لحقل اشتغالها ووجودها، فهي بمثابة اسم الجنس الذي تتنوع أجزاؤه وتتعدد ممارساته. وبالطبع فإن النظرية -مثلما هو كل اسم جنس- لا تقوم من غير هذه الأجزاء المتعيِّنة والأنواع أي بلا عديد النظريات، وهي نظريات تتركَّب بما يشمل جوانب عديدة في طبيعة الأدب وماهيته، وعلاقته بالمجتمع والحياة، والوظيفة والقيمة التي تسمه بناء على ذلك، وما ينشأ عن ذلك من مناهج وطرق لقراءة الأدب ودرسه وإنتاج معرفة به، وذلك في مسافة يصعب تعيين حدودها.

وهذا يقودنا إلى المحور الثالث في دلالة النظرية، وهو محور ينشأ من التقابل بين الثبات والتجدد، والانقضاء والاستمرار. فالتأمل في واقع النظرية إجمالاً والنظرية الأدبية خصوصاً، يقفنا على تجدُّد النظرية المستمر واستمرارها المتجدِّد. إنها فعل معرفي لا نهائي، وهذه صفة تستمدها النظرية من صفة المعرفة التي تقوم بكاملها وفي جميع مستوياتها -بحسب وصف جان بياجيه- على علاقات التأثير المتبادل بين الذات والموضوعات، بحيث تغدو علاقاتٍ تنمو فيها بالتدريج قدرات الذات النظرية والعملية على التواؤم والاستيعاب. ونتيجة ذلك أن معرفتنا بالموضوع لا تنتهي أبداً ولا تعرف حداً، لأنها سلسلة من المقاربات المتتالية والمتعاقبة باستمرار[1]. إن النظرية -هكذا- انفتاح دائم على ما يتحدَّى المستقر والسائد والطبيعي والبدهي، فهي تعيد النظر مرة تلو أخرى في المفاهيم والمبادئ والتصورات التي تحكم القراءة، ولا تنفك تنأى بالقراءة -فيما يقول رامان سلدن- عن أن تكون نشاطاً بريئاً يتقبل الوعي الأدبي فيه بسذاجة واقعية الرواية أو صدق القصيدة[2]، أو يقف على المعنى على طريقة المقصد أو المراد التي تتردد في شروحات الشعر القديمة ومنها ما نجده في تراثنا العربي.

---

(1) انظر: سالم يفوت، العقلانية المعاصرة بين النقد والحقيقة، بيروت: دار الطليعة، 1989، ص105.
(2) النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، القاهرة: دار الفكر، 1991، ص15.

ومعنى ذلك أن النظرية تفكير حول التفكير النقدي الأدبي، فهي مبذورة في التوتر الذي يعاكس مقولة أو وجهة نظرية بأخرى، ويكمن في مسافة الانقسام بين الذات المفكرة وأفكارها، مثلما يكمن في العلاقة النقضية بين الطروحات النظرية وتصوراتها النقدية. وعندئذ فإن نظرية الأدب من حيث هي ممارسة معرفية ليست في إحصاء المناهج والمذاهب والأفكار والتعرف عليها، وإنما هي بصر بحركة التحول المعرفي المتنامي حول الأدب.

قيمة النظرية

-1-

تبدو النظرية لدى عامة الناس نوعاً من الترف والتعجرف الفكري فالنظرية ليست معطى سهلاً، والألفة لها وتطويعها للفهم في حاجة إلى جهد وجديَّة ومثابرة، وبالقدر نفسه مرونة وطواعية للتحول وشهية معرفية مفتوحة على البحث والاكتشاف وإطلاق الأسئلة والفرضيات. ومن هنا يبدو استعصاء النظرية وتعجرفها والشعور أحياناً بأنها بلا ضرورة أو لا معنى لها، أو أنها لا تعلِّم شيئاً، ولا تمتع. وقد تصل هذه الأسباب بين النظرية والمجتمعات المتقدمة التي جاوزت الضرورة إلى بعض الترف المعرفي، والبساطة إلى التعقيد، والمعيشة التلقينية المطمئنة إلى قلق الفكر وحمَّى الأسئلة. كما قد تصلها بشخصيات نوعية ذات طبيعة تميل إلى العزلة عن الواقع والبعد عن المعايشة للحقيقة وتجنح إلى التأمل.

ومثل ذلك ما قد يفضي إليه التمييز بين النظرية في العلوم الطبيعية والتِّقَنِيَّة التي يكون لها نتائج عملية ونفعية ملموسة على نحو مباشر، وبين النظرية في العلوم الإنسانية وخصوصاً نظرية الأدب التي لا تثمر نتائج بتلك الصفة العملية والنفعية المباشرة. وهذا التمييز يُنْتِج المفاضلة التي ترفع من شأن النظرية الطبيعية والتقنية وتمنحها الثقة والصدقيّة والقبول حتى وهي مستعصية على الفهم و مجاوزة للمألوف، وذلك على عكس النظرية الإنسانية التي لا تحصد في هذه المفاضلة ما يمنحها قيمة أو يعزز اليقين فيها والقبول لها. ويَحْسُن بإيحاء تلك المفاضلة أن استعير وصف إيان كريب Ian Craib

لمقام المشتغلين بالنظرية في الحقل الإنساني، في قوله: «يعتبر المُنَظِّر شيئاً زائداً على الحاجة وموضوعاً للتندر وعبئاً على زملائه، ولذا فإن المُنَظِّر يصبح في المحصلة النهائية في منزلة أدنى وليس أعلى بين زملائه في الترتيب غير الرسمي، وكرد فعل على هذا يذود الكثير ممن يرون أنفسهم مُنَظِّرين عن أنفسهم بالتحصُّن بالكبرياء»[1].

-2-

لكن المجافاة للنظرية تأخذ وجهاً آخر لا صلة له بالمعاني المطروحة أعلاه، وهو وجه يحيل على صراع القوة والسلطة والهوية في المجتمعات. فالنظرية هنا من حيث إنتاجُها معرفةً، تندرج في خطاب وتُنتِج -كما هو الحال في كل خطاب- قوة وتعيد توزيعها، وتمتلك -فيما يبرهن ميشيل فوكو Michel Foucault في تحليله للخطاب- خطورة مادية[2]. ولهذا تم وضع الفعل النظري -منذ أقدم العصور- تحت المراقبة والقمع بالوسائل الخارجية التي نجد أمثلتها في الحكم على سقراط بالموت والأحكام -في فترات التاريخ المتعاقبة- على غيره من الفلاسفة والمنظِّرين والعلماء حرقاً أو قتلاً أو سجناً أو نفياً أو منعاً للناس من قراءة مؤلفاتهم. وما تزال جامعات عربية أو عالمية تمنع -مثلاً- تدريس النظريات الماركسية والمادية وأخرى تحارب البنيوية أو التفكيكية والنظريات النصوصية... الخ. وقد يأخذ التحكم في النظرية طابعاً مُضْمَراً في التنظيم الداخلي للفعل النظري فهناك مساحات من الصمت والاستبعاد وأخرى من الإعلان والإفصاح والتأكيد، وهناك ما يقال وما لا يقال، وما يخضع للتحديد والكشف والابتكار وما يمتنع.

وهجرة النظرية أو انتقالها من مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان ومن شخص إلى شخص مجلى لاكتشاف حالات التحول والتحريف والحذف والإضافة والجمود والتطوير التي تطرأ عليها، والتي تبرهن على الوعي بالقوة المادية فيها بحيث يتم التحكم فيها وتحجيمها أو تتاح لها فرصة أكبر من الحرية والنمو بحسب السياق الذي تهاجر إليه والطاقات الفكرية التي تتبنَّاها. ولهذا رأى إدورد سعيد أن للنظرية المهاجرة أربعة أطوار أو مراحل، أولها في موضعها الأصلي أي مجموعة الظروف الأولية التي صادف

(1) إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة: محمد حسين غلوم، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، 244، 1999، ص23.

(2) انظر، ميشيل فوكو، نظام الخطاب وإرادة المعرفة، ترجمة: أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، الدار البيضاء: دار النشر المغربية، 1985، ص ص 8-10.

أن وُلِدت فيها الفكرة أو راجت من خلالها في الخطاب. والثاني مسافة الانتقال التي تعترض سبيلها وهي تشق دربها في خضم ضغوط شتى حتى تحظى بلألائها الجديد. والثالث ظروف التقبل أو ضروب المقاومة التي تواجه النظرية والتي تحتويها من جديد. وأخيراً التحوير الذي تتعرض له الفكرة من جراء استخداماتها الجديدة في موقعها الجديد[1].

والمثال الذي يضربه إدورد سعيد للنظرية المهاجرة هو أفكار المجري جورج لوكاش التي استلهمها تلميذه لوسيان جولدمان في نظرية البنيوية التكوينية. فلوكاش في كتابه «التاريخ والوعي الطبقي» يعطي الأهمية للوعي، ويجعل الذات مقابل الموضوع، والوعي مقابل الوجود، وبذلك لا تكون الذات ملحقة بالتاريخ وإنما داخله على عكس المنظور الماركسي في أولوية الموضوع على الذات والوجود على الوعي. وقد كيَّف جولدمان نظرية لوكاش بأن نزع عنها دورها الثوري، وأحال الوعي الطبقي إلى رؤية، هي وعي جماعي يستمدُّه ويعبِّر عنه عمل بعض كبار الكتاب من ظروف اقتصادية وسياسية شائعة بين أفراد زمرتهم. وبذلك يستحيل التفكك والتناقض الذي ظهر على النظرية عند لوكاش بين الوعي النظري وبين الواقع المتجسِّد مادياً، إلى تلاحم بين الجزء والكل، بين واقع اجتماعي وكتابات بعض الأفراد الموهوبين ضمن جماعة ما فيه. ويحيل إدورد سعيد الفرق بين النسختين المطروحتين عن النظرية على مسافة الانتقال من لوكاش إلى جولدمان «فلوكاش يكتب كمشارك في صراع... في حين أن جولدمان يكتب كمؤرخ منفيّ في السوربون»[2].

وإذا نظرنا إلى نظرية أرسطو عن الشعر، فإن انتقالها إلى التراث العربي الإسلامي كان فهمها وتصورها أكثر من أن يكون المطابقة لها دونما اختلاف. فمتّى بن يونس ترجم المأساة بالمديح والملهاة بالهجاء، لأنه لم يجد في الشعر العربي الدلالة التي يعنيها أرسطو بهذين النوعين في الشعر اليوناني. وكان التخييل أو التشبيه بالتبادل وبالتضمين لمعنى أحدهما في الآخر، في تلخيصات الفارابي وابن سينا وابن رشد لأرسطو وشروحاتهم له هما المصطلح المقابل للمحاكاة، وهذا يحرف مفهوم المحاكاة أو ينتقصه ليطابق مافي الشعر العربي. لكن نظرية أرسطو لفتت نقدياً أولئك الفلاسفة إلى جوانب القصور والنقص في التصور العربي للشعر ولوظيفته كما في تنبُّه ابن رشد إلى شعر يحاكي الأفعال ولا يحاكي الذوات فقط، وبحثه عن نموذج قصصي بمدلول إنساني

(1) ادورد سعيد، العالم والنص والناقد، ترجمة: عبد الكريم محفوض، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص277.
(2) نفسه، ص288.

وأخلاقي، أو ضيق الفارابي بما يسميه «النهم والكُدية» والانحصار في دائرة الحس في الشعر العربي[1].

هكذا يبدو جانب من قيمة النظرية مرتَّباً على الوجود التاريخي، فليس هناك نظرية تأخذ مدى مطلقاً وتتنبأ بكل الحالات وتطوِّقها، وبالمثْل ليس هناك من وجود تاريخي للثقافة أو الأدب أو المجتمع يهيمن هيمنة مطلقة، ويأخذ صفة الكمال، فهنا وهناك تنتفي الحاجة للنظرية لأننا في مدار المطلق لا النسبي ولهذا كانت النسبية صفة لازمة في كل وعي بالنظرية. وهي نسبية تشرط تشكُّل النظرية وانبثاقها وتطوّرها، مثلما مجاوزتها إلى غيرها بسبب العلاقة بين النظرية والحاجة إلى تفسير الظواهر والأحداث والأشياء التي لا نستطيع فهمها والهيمنة عليها، فإذا كنا نفهم ونتحكم في ظاهرة أو حدث أو شيء فإننا لن نحتاج إلى التفسير أو التعليل أي لن نفكر تفكيراً نظرياً.

-3-

وقد يقفنا الحديث عن نسبية النظرية على تلاشي قيمتها المعرفية في الحقل الإنساني كما هو الحال في نظرية الأدب، فالأدب من وجهة الدراسة التاريخية والنقدية هو موضوع للبحث عن التفرد الذي يخالف بين البحتري والمتنبي، ويغاير بين راسين وموليير، ونجيب محفوظ وساراماغو، والقصيبي والفيتوري... الخ بينما تبحث النظرية عن أطر وأنساق تجريدية تجمع هذا الاختلاف في تفسير وتنفذ من وراء فردياته إلى الكل الجامع لأوصافها. لكن هذا المنظور هو ما يحرِّض النظرية الأدبية ويزيد الحاجة إليها، ذلك أن الأدب كما يصفه رينيه ويليك «ليس نسقاً مطرداً من أعمال فريدة لا يوجد بينها شيء مشترك.. كما أن عالمنا ليس هذا العالم المغلق على التماثل وعدم التعدُّد»[2]. وقد خلص ويليك في هذا الصدد إلى التحذير مما أسماه النسبية والإطلاقية الزائفتين، وهما زائفتان طبعاً حين يؤخذان مأخذاً شمولياً، لأن الأدب عام وخاص، وأبدي وتاريخي في وقت معاً، وكما أن فرديته وتاريخيته بالمعنى الحرفي ليست شأناً يجاوز الخصوص إلى العموم، واللحظة إلى الزمان، فإن عمومه وأبديته لا يَحْدُثان من دون خصوص وتاريخية.

أما القيمة المعرفية للنظرية فهي قيمة حادثة من دخول الذات إلى إدراك جديد،

(1) انظر، عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، حلب: دار التقدم ودار القلم، 1980، ص25-26، 57-59.

(2) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، ط3، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1985، ص45.

أي فهم وتصور وتعليل، وما يجسد ذلك ويدل عليه من مصطلحات جديدة، وتأسيس منهجي محدد لممارسة القراءة والتأويل والتحليل والاكتشاف في مدار الاختبار لتوافق المبادئ والتفسيرات مع النماذج والوقائع. وبذلك تصبح النظرية في حقل الأدب أفقاً حاكماً لتنظيم الدراسة النقدية والتاريخية، فبلا نظرية ليس هناك نظام حاكم للدراسة. ولهذا يصدق استنتاج رينيه ويليك في الوصل بين النظرية ونقد الأدب وتاريخه، فكل منها يتضمن الآخر، ولا يمكن فهم أحدها بمعزل عن الآخرَيْن، و «من المستحيل وضع نظرية للأدب إلا على أساس دراسة أعمال أدبية معينة، فالمعايير والمقولات والخطط لا يمكن التوصل إليها في الفراغ. وعكس ذلك صحيح، فمن غير الممكن أن نكتب التاريخ أو النقد بدون مجموعة من التساؤلات، ونظام من المفهومات.. وبدون بعض التعميمات»[1].

هذه الممارسة المعرفية التي تمكِّننا منها النظرية، وصلت في تطورات النظرية التي شهدها –على وجه الخصوص– النصف الثاني من القرن العشرين الميلادي وما تلاه، إلى نوع من الانعكاس الذاتي الذي انعطفت فيه النظرية على ذاتها، لتنقد ما يسميه جوناثان كولر «الحس العام» common sense وتجادله. وهو التصورات والقناعات التي نعتقد أنها سليمة وطبيعية وبدهية وواقعية وما إلى ذلك. فما نسلم بأنه حس عام إنما هو بنيان تاريخي، ومن هنا المساءلة للمقدمات المنطقية للدراسات الأدبية، والشك في استقرار أي شيء من المفاهيم الأدبية: ما المعنى؟ ما المؤلف؟ ماذا يعني أن أقرأ؟ ما الأنا أو الذات التي تكتب أو تقرأ أو تمثل؟ كيف تتعلق النصوص بالظروف التي أُنتجِت فيها؟[2].

لكن هذه المُساءلة والشك المستمرين يفارقان ما كانت عليه النظرية، خصوصاً في تجلياتها القديمة، تلك التي كانت تؤخذ مبادؤها ومفاهيمها وتفسيراتها –لدى الأدباء والدارسين– مأخذ الإطلاق، وتغدو تسليماً بلا مساءلة. وهذا ملمح في النظرية في مسافة الاتصال بالإيديولوجيا والمذهبية. فالكلاسيكية مذهب أدبي وقد استحالت النظرية لديه في توارث مقولات أرسطو والقدامى إلى قيود اتباعية وأبدية، لا تقبل المساءلة والشك. والأمر نفسه لدى الرومانسية فهي مذهب أدبي، وعلى الرغم من ثورتها على القيود الكلاسيكية فقد كانت تنطوي على مفاهيم ومبادئ تأخذ صفة إطلاقية، ومن ذلك فردية المؤلف ومركزيته التعبيرية. ومؤكد أن لهذه النظريات وجهاً معرفياً في تنظيم الإدراك للأدب ومَفْهَمَته، ولكنها بصفتها المذهبية أعاقت نشاط الدرس الأدبي وتطوُّر النظرية.

(1) نفسه، ص41.

(2) Culler, Op. cit., pp. 4-5.

وأتصور أنه يلزم عن ذلك سؤال منطقي: هل هناك نظرية صحيحة وأخرى خاطئة؟ وإجابة هذا السؤال إيجاباً أو سلباً وثيقة الصلة بقيمة النظرية بقدر ما هي وثيقة الصلة بحقيقتها. لكن الإجابة بالإيجاب تعني أننا بصدد قوانين لا نظريات، فالنظريات الإنسانية غير قابلة للتجريب والقياس على نحو صارم. ولذلك فإن استبدال الكفاية والتماسك المنطقي بالصحة أو الخطأ أكثر دقة في الدلالة على جودة الأطروحة النظرية وجدارتها، فهناك نظريات ضئيلة في كفاءتها التفسيرية، وغير متماسكة منطقياً. وقد تأخذ صفة الجدارة والجودة مقياساً مستمداً من الإيديولوجيا، فذوو الميول اليسارية أقرب إلى تأكيد جدارة النظريات المستمدة من المادية الجدلية والماركسية والواقعية الاشتراكية، وأصحاب النقد النسوي لا يرون نفعاً في غير النظرية النسوية، وليس من مشكلة -لديهم- تعيشها المجتمعات أكثر من الأبوية البطريريكية.

تطور النظرية

-1-

يمكن معاينة انقسامات النظرية الأدبية وتحولاتها وتطورها وتعارضاتها، من جهة السببيَّة التي تعود إلى العلاقة بالواقع الاجتماعي، وإلى الوجود في التاريخ فلا أحد من هذه الوجهة خارج العالم أي خارج الصراع والنزاع بين البشر على المكان، ولا يمكن أن نجد نظرية بريئة. ومن جهة ثانية يمكننا أن نعاين النظرية من وجهة كيفيتها وعلاقاتها في ذاتها التي تحيل تطورها وانقسامها إلى انقطاعات إبستمولوجية. فالنظرية تتبادل التشكُّل والانبناء مع الوجود الواقعي في تحولاته الاجتماعية التاريخية، بحيث تغدو النظرية جزءاً من الفعل التاريخي وهامشاً عليه أو انعكاساً له. ولهذا فإن الفعل النظري بالضرورة مبنى قيم، حتى وإن بدا للوهلة الأولى في بعض وجهاته الوصفية الشكلية بلا أحكام تذوقية، وبلا وجهة تقويمية.

وهكذا يمكن التعرف في النظرية الأدبية على بنية الواقع الاجتماعي الذي ينتجها وما يحكمه من قيم، وعلى طبيعة التجاوب مع لحظتها التاريخية والترسبات الفلسفية والعلمية فيها. ففي أقدم نظرية وهي نظرية المحاكاة لدى أفلاطون وأرسطو، والتوارث

لها في الكلاسيكية الجديدة، دلالة على مجتمعات العبودية والإقطاع التي تهيمن فيها طبقة من أقليّة أرستقراطية. ومن ثم كان اهتمام النظرية هنا متَّجهاً إلى ما يحدثه المُنتَج الأدبي من أثر أخلاقي على المتلقي على نحو ما نعرف من تحفُّظ أفلاطون الأخلاقي دائماً، وشرط أرسطو على المنتجات الأدبية الإفضاء إلى التوازن الانفعالي ومن ثم الأخلاقي والسلوكي (التطهير). وقد اتصل ذلك باكتناز النظرية بمبادئ صورية أبدية للشعر والفن خارج المكان والزمان، بما يعني إنكارها للتغير وهو إنكار يتوازى فيه التغير الاجتماعي والتغير الفني بلا فرق. فهي -إذن- تتجاوب مع الفكر السائد في تثبيت الوضع القائم في العلاقات الاجتماعية وتبرِّره.

-2-

ولم تستحل النظرية الأدبية -من المنظور الواقعي- إلى وجهة أخرى إلا بحدوث تحولات في العلاقات الاجتماعية نتيجة لبروز الطبقة الوسطى بعد قيام الثورة الفرنسية ونهوض الرأسمالية. فالفردية التي تجلّى عنها الوضع الاجتماعي الحادث لم تعد تجد في المحاكاة تفسيراً مقنعاً وممتعاً للأدب، فكانت التعبيرية معطى نظرياً يتجاوب معها ويعكس حضورها الاجتماعي وتأثيرها. ولهذا استدارت النظرية هنا على فردية الأديب واستمدت مقوماتها التفسيرية من أخص ما يدل على الفردية وهما العاطفة والخيال. وكانت الرومانسية بشعريتها الطاغية وتدفقها العاطفي المجال الحيوي الذي تشخَّصت فيه نظرية التعبير من حيث هي تفسير للأدب في مسافة العلاقة بشخصية مؤلِّفه وفرديته. وهي مسافة تحطَّمت فيها القيود والقواعد الكلاسيكية التي بدت لقرون وكأنها إلى الأبد، وفتحت الباب لتلاحق المذاهب والتيارات والاتجاهات الأدبية وتعدّدها، والأهم من ذلك هو التأسيس لمنطق تاريخي ونقدي ومقارن في المقاربة للأدب، بإحلال المؤلف في عصره والنفاذ إلى روحه الذي يستدعي البحث عن أصالة عبقريته في علاقتها بالمجتمع وفي علاقتها بشخصيته وفي علاقتها بإنتاج غيره.

وعلى عكس نظرية التعبير في صلتها بالفلسفة المثالية جاءت نظرية الانعكاس تعبيراً عن الفلسفة الواقعية التي يتقدم فيها الوجود الاجتماعي على الوعي الذي يصبح انعكاساً له مثلما يعكس الفكر الواقع. وقد أصبحت هذه النظرية تفسيراً للأدب -على أساس فلسفي ونظري في المادية الجدلية التاريخية لدى كارل ماركس- من وجهة المدرسة الواقعية الاشتراكية، بعد قيام الثورة البلشفية في روسيا وقيام القطب الشيوعي في العالم

في مقابل الرأسمالية. ولهذا فهي مبنى إيديولوجي وقيمي يؤسس المنظور الأدبي دوماً على بعد طبقي اجتماعي، وهذا البعد لا ينفك عن إحدى صفتين، أولاهما: الامتثال للواقع الاجتماعي السائد والدعوة للتصالح معه، وهذا هو الوعي الأدبي الزائف في المنظور القيمي لهذه النظرية. وثانيهما: الطموح إلى هدم العلاقات القائمة لبناء مجتمع أفضل، وهذا هو ما يسميه لوكاش G. Lukács «الانعكاس الواقعي» بالمدلول المقابل للزائف.

وكانت نظرية الخلق التي تقول باستقلال الأدب عن أي نفعية وأنه غاية في ذاته وقيمته في شكله، المقدِّمة التي تنامت منها الشكلية الروسية والنقد الجديد والبنيوية، في مدار الحاجة إلى تفسير للخصائص الطليعية في الأدب الحديث التي بدأت تشيع في أوروبا منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر وتتعاظم منذ أوائل القرن العشرين. وذلك امتداد لنظرية التعبير من وجه، ورفض لها من وجه آخر؛ فالنظرية هكذا، من وجهة الواقعية، تؤشّر إلى الإعلاء من شأن الفردية والذاتية في الأساس الاجتماعي، وهو الأساس الذي نشأ بصعود الطبقة الوسطى وعلاقات الإنتاج الرأسمالية، التي كانت نظرية التعبير انعكاسها على مستوى الفكر كما كانت الرومانسية انعكاسها على المستوى الإبداعي، فتقدمت العاطفة على العقل، والموهبة على الصنعة، والتلقائية على القواعد.

لكن الطبقة الوسطى أخذت تفقد دورها الثوري في أوروبا في الفترة المشار إليها وبدأت تتحول إلى موقع المحافظة، وتصدَّر التقدم العلمي والصناعي ساحة الأحداث، وبدأ شعور الفردية والذاتية بالأزمة الروحية ينعكس في الإنتاج الإبداعي. وفي هذا الصدد يقول هوجو فرديريتش عن تركيز بودلير على الشكل: «فليست الطاقات والقوى الشكلية مجرد حلية أو تقليد، ولكنها وسيلة الإنقاذ التي يلجأ إليها الشاعر للنجاة من الأزمات الروحية التي تحاصره بالقلق والعذاب. فلمّا جاء القرن التاسع عشر وتحول العذاب الخصب إلى صحراء مجدبة بالوحشة والضياع والعدم، أصبح الشكل هو المنقذ الوحيد»[1]. حتى وصلنا في أقصى تجليات الشكلية في البنيوية إلى خروج النظرية من دائرة الفعل التاريخي.

وقد كان التخلي عن البنيوية وفتح بوابة ما بعدها مسبَّباً عن واقع تاريخي أخذ شكلاً مباشراً في الرفض للبنيوية، وذلك في مظاهرات الطلاب عام 1968م في فرنسا

(1) ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث، ترجمة: عبد الغفار مكاوي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972) ج1، ص ص 68-69.

ثم في ألمانيا. ويعرض إدورد سعيد لتضافر جملة من الأحداث والتغيُّرات التي سبّبت لما بعد البنيوية، منذ نهاية الستينات من القرن الماضي، في قوله: «تزامنت نهاية الحرب الباردة مع عدد من التغيّرات الأخرى التي عكستها الحروب الثقافية خلال الثمانينات والتسعينات: النضالات ضد الحرب في فيتنام وضد التمييز العنصري داخلياً، وانبثاق وتضافر مجموعة مُبهرة من الأصوات الشِّقاقية -تؤسِّس على إعادة اكتشاف اصوات شقاقية أقدم عهداً- كما سُمِع عنها وشوهدت عبر أرجاء العالم أجمع في قطاعات تاريخية وأنثربولوجية ونسوية وأقلّوية وغيرها من القطاعات المهمّشة والمعارضة في الفروع الرئيسية للإنسانيات والعلوم الاجتماعية. وقد أسهم هذا كله في التغير الزلزالي البطيء في المنظور الإنسانوي الذي هو منظورنا اليوم، مطلع القرن الواحد والعشرين»[1].

-3-

أما التفسير البنيوي لتطور النظرية وانقسامها، فإنه لا يلتفت إلى تفسير الانتقال من مرحلة إلى أخرى، أو من وجهة نظرية إلى غيرها، ولا يفسِّر كيفية الانتقال والعوامل التي أدّت إلى التغيّر والتحول النظري. فالموقف البنيوي يفصل بين كل نظرية وأخرى مثلما يفصل بين النظرية وبين التاريخ والذات الإنسانية، وينصرف إلى اكتشاف الصور البنيوية لكل نظرية مميِّزاً لكل مرحلة دونما حساب للتغيرات التي تطرأ نتيجة لتفاعل العقل مع الأحداث وحركته عبر الزمن. فتغدو النظريات مجموعات من البناءات المغلقة إغلاقاً محكماً.

وتجد البنيوية أساس هذا الفصل في مبدأ القطيعة الابستمولوجية الشهير لدى جاستون باشلار Gaston Bachelard الذي فسَّر بها تطور العلوم وتقدمها. ومعنى الإبستمولوجيا هنا الدراسة النقدية للمبادئ أو الفرضيات العلمية بهدف بيان أصلها المنطقي وقيمتها. ولهذا فإن القطيعة الإبستمولوجية لدى باشلار هي صفة للقفزات النوعية في تطور العلوم ومثالها الانتقال من فيزياء إسحاق نيوتن إلى النظرية النسبية عند أنشتاين. وتأتي هذه القطيعة لدى باشلار بالجدل مع العوائق الإبستمولوجية، فهي قطيعة بين المعرفة العلمية والمعرفة العامة، وقطيعة بين النظريات العلمية الجديد منها والقديم. وبذلك ينفي باشلار أي استمراية في التاريخ العلمي، لأن الاستمرارية تعني

(1) إدورد سعيد، الأنسنية والنقد الديموقراطي، ترجمة: فوّاز طرابلسي، بيروت: دار الآداب، 2005، ص ص67-68.

الشمولية وهي ما يجعل كل علم جديد عودة إلى أصول قديمة. والمثال الذي يضربه باشلار لانقطاع الاستمرارية بين الحديث والقديم، والعامي والعلمي الفرق بين المصباح الكهربائي والمصباح العادي، فليست هناك علاقة تكوينية بينهما على الرغم من تماثلهما في هدف الإضاءة[1]. وهكذا يصبح التفكير في المصباح الكهربائي بوصفه عملاً تقنياً علمياً منقطعاً عن المصباح العادي، لأنه لا يقوم على طريقة التفكير فيه، بل على طريقة مختلفة تماماً.

لكن المثال الذي يفسِّر تطور النظريات بنيوياً بناء على مفهوم القطيعة والانفصال عند باشلار هو ما يطرحه ميشيل فوكو في كتابه «الكلمات والأشياء» من وصف للمراحل النظرية في أربع مراحل من تاريخ أوروبا: الأولى تمتد حتى نهاية القرن السادس عشر ويرى فيها فوكو بناء أساسياً واحداً يسود جميع المجالات، وهو ما يصفه بنظام التشابه. والثانية في العصر الكلاسيكي (ق17، 18) ويتمثل فيها النظام والترتيب، والمرحلة الثالثة هي القرن التاسع عشر ويصفه بأنه القرن الذي اخترع التاريخ واستعاض به عن النظام. أما العصر الحاضر فقد قسم فوكو المجال المعرفي فيه إلى أبعاد ثلاثة: الأول للعلوم الرياضية والفيزياء، والثاني لما سماه بالعلوم التجريبية وهي الاقتصاد والأحياء واللسانيات والثالث للفلسفة، وجعل العلوم الإنسانية تبحث عن مكان لها بين هذه المجالات الثلاثة، فهي تحاول البحث عن يقين الرياضيات، وتحاول تطبيق الأسلوب التجريبي، وتستسلم في جهة ثالثة للتأمل والفكر[2].

ويأخذ هذا التفسير البنيوي مدى أعمق في تأكيد الانفصال والقطيعة بين النظريات لدى توماس كون في كتابه «بنية الثورات العلمية». فقد نفى أن تكون العلوم عملية تحصيل تراكمي للمعارف، وقرّر أنها تنمو من خلال ثورات عنيفة فكرياً. فمعظم العلماء تقليديون يألفون ما تعلموه، ولهذا فإن الجديد لا يولَد إلا بمشاق ومقاومة وتكون النتيجة ثورة علمية تضع نظرة مفهومية كونية محل نظرة أخرى[3]. وإلى توماس كون يعود ابتكار مصطلح (البارادايم) أي (النموذج النظري) الذي عرَّفه بأنه مجموع المعتقدات التي يتشارك بها علماء ويضعونها موضع الاتفاق بينهم على فهم المسائل الفكرية، وبذلك يصبح البارادايم هو ما يوجِّه الأبحاث التي تجريها الجماعات العلمية. أما نسق تطور النماذج النظرية فيتم بالانتقال من نموذج نظري إلى آخر عبر المسار الثوري.

---

(1) غاستون باشلار، العقلانية التطبيقية، ترجمة: بسام الهاشم، بيروت: المؤسسة الجامعية، 1999، ص ص 187-200.
(2) ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، الفصل العاشر: العلوم الإنسانية، ص 283 وما بعدها.
(3) انظر، توماس كون، بنية الثورات العلمية، ترجمة: شوقي جلال، الكويت: المجلس الوطني للثقافة، سلسلة عالم المعرفة، 168، ديسمبر 1992، ص 131 وما بعدها.

وإذا نحن طبقنا فكرة النموذج النظري لكون أو مدلول النظام الذي تشكِّله البنية النظرية عند فوكو على طروحات النظرية الأدبية فسنجد كل أطروحة نظرية منفصلة عن غيرها لأنها تحيل على علاقات ذاتية في داخلها بمعزل عن سواها. فأرسطو نموذج نظري منفصل عن أفلاطون على الرغم من التقائهما على المحاكاة بوصفها مفهوماً يفسر الفن، والقطيعة بينهما هي قطيعة على مستوى التكوين والعلاقات التي تؤلف أطروحة أرسطو بما يفصلها عن أطروحة أفلاطون. وسيكون مفهوم الخيال عند كولردج قطيعة مع النظرية الكلاسيكية تماماً مثلما تغدو نظرية التعبير بنية مقطوعة الصلة عن المحاكاة. وتتوالى الطروحات النظرية بما يشبه الثورات التي تطمس وعياً وتشرق بوعي جديد، وتستبدل مفاهيم بأخرى. وهي في هذا تحيل على القطيعة لا على الاستمرار وعلى القفزات في طريق ممتد لا على الخطوات في دائة مفرغة.

ولن ننسى ما أحدثه في هذا الصدد كل من فرويد وماركس وسوسير من إطلاق فرضيات نظرية عن التركيب النفسي للكائن البشري، وحركة التاريخ المادية، ونظام اللغة وعلاقاته، بحيث صنع كل منهم مدار انقلاب نظري هائل لحقبة تأسيسية في المعرفة الإنسانية والأدبية. لكن منظور التطور البنيوي للنظرية لا يقف عند هذه الأسماء مثلما لا يقف عند أي مؤلف لأنهم ليسوا أكثر من وظائف لهذا النظام الكوني الذي ينبع من الذات الجمعية للجنس البشري ذاته، ويعبِّر عن الرغبات البشرية الأساسية التي أنشأت الحضارة ذاتها.

وأتصور أنه مهما يكن من أمر فإنه لا سبيل إلى إنكار الجهد الإنساني، ولذلك يقول إدورد سعيد: «إن لب الإنجاز الإنساني يتكئ دوماً على جهد فردي وعلى ابتكار فردي من هذا اللون أو ذاك» لكنه يضيف «إن من الجنون.. الادعاء أن الكتَّاب والموسيقيين والرسامين ينتجون أعمالهم كأنما على صفحة بيضاء. إن العالم موسوم أصلاً، عميق الوسم، ليس فقط بعمل الكتَّاب والفنانين السابقين وإنما أيضاً بكمٍّ ضخم من المعلومات والخطابات تتحشّد في الوعي الفردي»[1]. فهناك -إذن- جدلية بين ظروف المجتمع وإرشيف الثقافة وبين الفرد بما يؤكد الفعل الإنساني في التاريخ، بقدر الفعل الإنساني في الوعي وإنتاج المعرفة.

(1) إدورد سعيد، الأنسنية والنقد الديموقراطي، ص63

المحاكاة



تاريخ المحاكاة ومبدأها

1 - قديمها الجديد:

عندما يأتي الحديث عن نظرية المحاكاة في الأدب، يلوح للمتحدث من بعض من يتلقون حديثه أو من جُلِّهم ما يُشْعِره بالتهوين من قيمة ما يتحدث به عنها. فهي نظرية أكل الدهر عليها وشرب، وقد عرفها المهتمون بالأدب بنسبتها إلى أفلاطون وأرسطو في القرن الرابع قبل الميلاد، وكفى بهذا الزمن البعيد دلالة على تخلفها عن مضمار المعرفة النقدية الأدبية والتقدم النظري، ومجاوزة الوعي الحديث إلى غيرها من النظريات التي لم تظهر ولم تكتسب قيمة لو أن ما حملته المحاكاة في نسختها اليونانية تلك أغنى عن الحاجة إلى غيرها. ويضاف إلى ذلك ارتباطها في الوعي بالمدرسة الكلاسيكية التي يضيق بها وعي الأدباء المحدثين وتنفر منها أذواقهم، فقد كان أرسطو تحديداً منجماً للقواعد الأدبية التي ضيقت على الأدباء واسعاً على مستوى القول وعلى مستوى التصور والرؤية.

وفي الحقيقة فإن مقولات المحاكاة تجاه الفن فقدت ما حملته الكلاسيكية عليها من القيود التي بدت أبدية، لكنها ما تزال حاضرة في أسئلة العلاقة بين الأدب والواقع، وفي أسئلة الطاقة الإبداعية التي تحيل الفعل الأدبي إلى إنتاج للواقع لا استنساخ له، وفي الوظيفة التي يتناهى الفن إليها لدى المتلقين: متعة خالصة أو ممزوجة بفائدة أخلاقية أو إيديولوجية أو معرفية. وكان للمحاكاة أثر واضح منذ العصور القديمة في إطلاق سؤال الأصالة بمعناها الفردي وبمعناها الثقافي الاجتماعي والتاريخي، وهو سؤال مؤثِّر في اتساع الدراسة الأدبية الحديثة بنشوء الأدب المقارن في مدار البحث عن وجوه التشابه والاختلاف والتأثر والتأثير بين الآداب المختلفة اللغات. واتصال هذه النشأة بروح جديدة في الحقل النظري تحيل على مدلول العموم والكلية الذي وسم الشعر عند أرسطو فجعله -كالفلسفة- «يعبر عن الحقيقة الكلية أو العامة» في مقابل الجزئية، وهي

«التعبير عن الحقيقة الخاصة أو الفردية» التي تسم حقل التاريخ[1]. وتتمثل هذه الروح حديثاً في الاعتقاد بكلية الظاهرة الأدبية، ومجاوزتها للوطنية الثقافية والتعصب الشعوبي والتوجهات الانعزالية والمنغلقة، وهي وجهة بدت -خصوصاً- في المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن، على نحو ما نجد-مثلاً- عند رينيه ويليك الذي يقرِّر أن التعريف الذي يؤمن به للأدب المقارن هو «الدراسة الأدبية المستقلة عن الحدود اللغوية والعنصرية والسياسية»[2] أي أنه دراسة للأدب من منظور عالمي بحسبان التجارب الأدبية كلها وحدة واحدة. وهذا هو الاتجاه الذي دفع الأدب المقارن إلى الولوج في تحولات نظرية في ما بعد البنيوية خصوصاً في نظرية «ما بعد الكولونيالية» التي كشفت عن المشاكل التي خلقها الاستعمار الغربي، فأصبحت الثقافة ذاتها متورطة في ممارسات خطاب الغرب، بما يستدعي الوقوف في وجه فكرة العالمية التي تحيل على المركزية الغربية.

وقد نال كتاب إريش أورباخ Erich Auerbach : «محاكاة» الذي أصدره عام 1946، وعَنْوَنه بالاسم الإغريقي للمحاكاة وهو Mimesis، أهمية كبيرة في النقد الحديث منذ صدوره. وذلك على الرغم من أن الكتاب ليس تنظيراً للأدب بل هو ممارسة وصفية لعدد من الأعمال الأدبية في الثقافة الغربية منذ هوميروس وحتى فرجينيا وولف وجيمس جويس، تحاول استخلاص دلالتها على روح العصر الذي تحيل عليه، ولا يتردد مصطلح المحاكاة الذي يعنون الكتاب في المتن بالمعنى الذي يحيل على أصوله النظرية[3]. وقد أخذت أهمية كتاب أورباخ مدى أوسع في ما بعد الكولونيالية، وفي كتاب إدورد سعيد «العالم والنص والناقد» (1983) الذي أنجزه بعد كتابه الشهير «الاستشراق» (1978)، احتفاء افتتاحي في أول مقالات الكتاب بكتاب أورباخ يصفه بأنه «واحد من أهم الكتب وأكثرها إثارة للإعجاب، وكتاب من أنفس الكتب التي ظهرت على وجه الأرض عن النقد الأدبي»[4]. ويعيد سعيد مكمن الإعجاب في هذا الكتاب إلى ظروف تأليف مؤلفه، لاجئاً يهودياً هارباً من أوروبا النازية خلال الحرب، وكان هذا اللجوء إلى استانبول التي طالما تمثلت في الخيال الأوروبي لقرون رمزاً للآخر المسلم العدواني المروع. وهذه مفارقة انقلب فيها المنفى من تحد ومن صدمة لذاته الأوروبية إلى مهمة إيجابية سيكون نجاحها عملاً ثقافياً ذا أهمية فائقة. أما كيفية ذلك فهي الفكرة التي ظهرت على أوضح ما

(1) أرسطو، كتاب أرسطو فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، القاهرة: مكتبة الإنجلو، 1989، ص114.
(2) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، الكويت: المجلس الوطني للثقافة، سلسلة عالم المعرفة، 110، فبراير 1987، ص261.
(3) انظر الترجمة العربية للكتاب، إريش أورباخ، محاكاة: الواقع كما يتصوره أدب الغرب، ترجمة محمد جديد والأب روفائيل خوري، دمشق: وزارة الثقافة، 1998.
(4) إدورد سعيد، العالم والنص والناقد، ص9.

تكون في كتاب «المحاكاة» وهي التعامل مع الإنسانية جمعاء وتخطي الحدود القومية. وقد كان أورباخ يبدي إعجابه بأوروبا نتيجة افتقادها في منفاه وكان ينظر إليها نظرة جديدة كمشروع اجتماعي وتاريخي مركَّب يخلقه ويعيد خلقه رجال ونساء في المجتمع.

وقد نقول إن نظرية المحاكاة تعرضت للاستبدال والدحض في النظريات المختلفة، وقد نال مبناها تفكيك ونقض على يد جاك دريدا -مثلاً- في نقضه لمركزية العقل ومركزية اللوجوس. لكن ذلك كله لا يعني الالغاء لنظرية المحاكاة ودفنها إلى الأبد، فالنظريات التي دحضتها ونقضتها تقول ما تقول على خلفية ما تسكت عنه، فلا يسوغ أن نركز على ما تطرحه فقط، بل وعلى ما استثنته أو نقضته أو استبدلت به، وليس من سبيل لفهم المبنى النظري دونما فهم لبدائله التي يحل نفسه في محلها، ولا فهم للتفكيك دون وعي بما يعمل على تفكيكه ونقضه. وقد لاحظ تودوروف في تصديره للترجمة الفرنسية الحديثة من كتاب الشعر لأرسطو أن الحلم بنظرية مقنعة في الأدب قديم، وقال: «إن النقطة المرجعية كانت وما زالت أرسطو» ووصف كتاب أرسطو بأنه: «يقدم معرفة بالأدب ليست تعليقاً عليه أو معلومات عنه؛ إنها معرفة بخطاب التنظيم المشتق من دراسة الأدب نفسه أكثر من أي فرع للمعرفة خارجي عنه»[1]. وهذه وجهة تعني أن الخطوط الكبرى في تاريخ الشعرية تحيل على كتاب أرسطو. وأظن أن التسميات التي شاعت لدى مدرسة شيكاغو من قبيل «علم الشعر الأرسطي الجديد» أو «الأرسطية الجديدة» أو الوصف المتداول لأعضاء المدرسة بـ«الأرسطيين الجدد» إضافة إلى ما حظي به أرسطو ومقولاته الأساسية عن المحاكاة والأنواع الأدبية واللغة، من اهتمام وإشادة في التنظيرات المطروحة من قبلهم، تدلل على حضور أرسطو في النظرية الأدبية حديثاً، خصوصاً وأن مدرسة شيكاغو كانت داعمة للمشروع الشكلي الذي تطور في مدرسة النقد الجديد في انجلترا وأمريكا بما أفقد مدرسة شيكاغو نفوذها ثم امتد إلى البنيوية وما بعدها.

وإذا كانت نهضة النظرية الأدبية الحديثة في الغرب قد انبثقت من استحضار نظرية المحاكاة وتعمُّق فهمها، فلا أحد يتصور النهضة العلمية والمنهجية في الحضارة العربية الإسلامية في العصر العباسي دون أن يتصور الصلة باليونان، وترجمة أرسطو على وجه الخصوص. ولن يقتصر تصور هذه الأهمية على ما ناله تفسيره للفن بأنه محاكاة، والفلسفة النظرية التي انبنى عليه كتابه «فن الشعر»

(1) Tzvetan Todorov, Introduction to Poetics, trans. Richard Howard, Vol. 1 of Theory and History of Literature, Minneapolis: University of Minnesota press, 1961, pp. 3-12

في اتجاه ذلك التفسير، من عديد الشروحات والتلخيصات العربية الإسلامية المعروفة، بل يتعدى ذلك إلى المنطق الصوري والمقولات اللغوية والبلاغية والفلسفية التي تتصل بالنظرية اتصال الإطار بمحتواه، وهي مظهر ملموس في التكوين الإبستمولوجي للعلوم العربية والإسلامية.

وفي العصر الحديث تُرْجِم كتاب أرسطو إلى العربية ودرس مرات عديدة ولعل أولها ترجمة محمد خلف الله أحمد وعاطف سلام في الأربعينات، والثانية للدكتور عبد الرحمن بدوي عن اليونانية ونشرها مرفقة بشروحات الفارابي وابن سينا وابن رشد (1953)، والثالثة لإحسان عباس (1951)، والرابعة لشكري عياد مصحوبة بتحقيق للترجمة القديمة إلى العربية لمتّى بن يونس ودراسة لأثر كتاب أرسطو في البلاغة العربية (1967)، وخامسة لإبراهيم حمادة مع النص الإنجليزي الذي تمت الترجمة عنه (1983). أما الكتب والدراسات العربية الحديثة التي اتجهت إلى دراسة نظرية المحاكاة فهي تفوق الحصر، ومن أبرزها: فن الأدب المحاكاة، لسهير القلماوي (1953) والنقد الأدبي عند اليونان، لبدوي طبانة (1965) ونظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، لعصام قصبجي (1980) ونظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين لألفت كمال الروبي (1983).

2 - المثالي والواقعي/ المفيد والممتع:

وأتصور أن سؤال المعرفة عن الواقع أو الحقيقة في الفن أول مدخل لفهم نظرية المحاكاة. فالفن عند أفلاطون، كما عند أرسطو محاكاة، وهي محاكاة للواقع أو الطبيعة أي للعالم الحسي. ولهذا برزت قيمة الحقيقة وكيفيتها الفنية في نظرية المحاكاة. لكنها عند أفلاطون اتخذت الحقيقة من عالم المثل -التي اعترض عليها أرسطو- أي من صور مجردة كلية وثابتة قياساً على الواقع الحسي العرضي والجزئي والمتغير، وحين يصف أفلاطون المثل بأنها «الجميل في ذاته، والخير في ذاته... الخ»[1] فإنه يعني أن المثل هي حقيقة الأشياء. ولقد ظل السؤال عن سبب نظرية المثال عند أفلاطون متداولاً لدى شراحه، والإجابات التي جمعها فؤاد زكريا، في دراسته لجمهورية أفلاطون، تشير إلى المثل بوصفها تفسيراً لحدث المعرفة التي تتم في الذهن وفقاً لمثالية أفلاطون. إنها «تعبير عن الشرط الأساسي الذي ينبغي أن يتصف به كل تفكير علمي، وهو شرط

(1) جمهورية أفلاطون، دراسة وترجمة: فؤاد زكريا، الإسكندرية: دار الوفاء، 2004، ص 507.

الشمول والبعد عن الجزئيات والتجرد عن الخصوصيات»[1]. ولكنها لا تعبر عن المبادئ المعقولة الكامنة في العالم ذاته على نحو ما ترى المثالية الحديثة، وإنما عن مثل تنتمي إلى عالم خاص متعال عن الواقع، ومن ثم فهي مفروضة على الواقع من خارجه. ولهذا رأى فؤاد زكريا أن «التفسير الأقرب إلى الواقع هو أن أفلاطون أراد من المثل أن تكون أنموذجاً من الثبات والأزلية يحتذيه العقل في فهمه للواقع المتغير»[2]. وهذا يتضمن موقفاً أفلاطونياً مضاداً للتغير والصيرورة والحركة، فالواقع المشدود إلى عالم المثل كما يريده أفلاطون، واقع مأسور إلى الثبات. ولهذا لا تبرأ نظرية المثل من صبغة أسطورية: صبغة التفسير للواقع وللمعرفة تفسيراً متعالياً عليهما.

وقد كان مثال الكهف الذي ضربه أفلاطون -ضمن أمثلة أخرى- في الجمهورية تعبيراً، في الوجهة المعرفية المتصلة بعالم المثل، عن تأخر الوجود عن عالم الفكر والوعي كما هي قاعدة كل فلسفة مثالية. وهي عنده -تحديداً- تأخُّرٌ لعالم الوجود الحسي عن عالم المثل، فما ندركه من الأشياء يشبه ما يدركه أناس ينظرون إلى ظلال نار على جدران كهف، وقد أداروا ظهورهم إلى فتحته التي تتأجج أمامها النار. فهم -إذن- إنما يدركون الظلال المرتسمة على جدران الكهف فيظنونها الحقيقة، ولو أنهم خرجوا من الكهف إلى الخارج لأبصروا حقائق الأشياء وليس ظلالها[3]. فعالم المُثُل هو الفكرة المجردة التي تسبق الوجود، والوجود هو المحاكاة الحسية لها، أي ما يساوي، في تشبيه الكهف، ظلال النار.

فإذا ما جئنا إلى الفن الذي وصفه أفلاطون بأنه محاكاة، فإنه يغدو محاكاة للوجود الحسي الذي هو بدوره محاكاة لعالم المُثُل أي للفكر المجرد. فالفن -إذن- مرآة تعكس العالم المادي وليس الفكر، والسطحي وليس الجوهري. ولفظ المرآة عنده محوري في تصور ماهية الفن ودوره، وهو ما أفضى بالمحاكاة بوصفها ماهية الفن لديه إلى دلالة التقليد أو النقل الحرفي وأحالها من محاكاة المعاني إلى محاكاة الأشياء، ومن القيمة الجدية للفعل الفني إلى اللعب الفارغ من كل قيمة. وقد تضاءلت -نتيجة لذلك- قيمة الفن وتلاشت لدى أفلاطون، فهو محاكاة لمحاكاة، وبذلك أصبح صورة مشوَّهة ومزيَّفة للحقيقة وهي المُثُل المجردة، لأنه بعيد عنها ثلاث مرات، وهي المذكورة في المثال الذي يضربه للفنان المصوِّر للسرير في الكتاب العاشر من الجمهورية: فعندنا ثلاثة سُرُر،

(1) دراسة لجمهورية أفلاطون، ضمن المصدر نفسه، ص 146.
(2) نفسه، ص 150.
(3) انظر، جمهورية أفلاطون، ص ص 403- 406.

أولها سرير موجود في الطبيعة صنعه الله، والثاني صنعه النجار، والثالث هو الصورة الفنية التي رسمها المصوِّر[1].

هكذا يصبح احتقار أفلاطون للشعر مسبَّباً عن خلوِّه من المعرفة بالحقيقة، وهي القيمة الجوهرية لديه للكلام ولكل أنواع الفن، وفي هذا يقول: «إن من لا يعرف الحقيقة، بل يقتصر على اتباع الظنون لا يصل إلا إلى فن مضحك بل إلى فن لا ينطوي على أية قيمة على الإطلاق»[2]. لكن احتقار الفن لدى أفلاطون بالإحالة على علاقته بالحقيقة يتضاعف مع العلاقة بالأخلاق فالشعراء -فيما يرى- يخاطبون العاطفة والشعر «يروي العواطف التي يجب أن تجف عطشاً، وينعشها، ويحكمها فينا، وكان يجب أن نتحكم فيها إذا رمنا أن نكون أسعد وأرقى»[3]. وقد طرد الشعراء بناء على هذا من الجمهورية الفاضلة التي حلم بها فلسفياً، وكان الفلاسفة لديه هم منجم الالتماس للحقيقة وليس الشعراء، وقد استثنى الشعر الغنائي في تمجيد الفضائل والأبطال والآلهة.

وعلى الرغم من أن أرسطو كان فيلسوفاً مثالياً، تماماً كأستاذه أفلاطون، فإن نظرية المحاكاة لديه أصبحت قيمة فنية إبداعية من جهة وقيمة وظيفية معرفية وأخلاقية من جهة أخرى. وذلك لأنه تخلَّى عن تسلُّط عالم المثل وترتيب العالم الحسي عليه، فلم تعد المحاكاة شاملة الوجود الحسي والفن على حد سواء، وإنما هي مفهوم فني خالص أي مقصور على الفن. ومن هنا لم يعد الفن عند أرسطو مرآة تعكس مظاهر الأشياء، وإنما عمل يحاكي جوهرها. وفي هذا يقول: «إن مهمة الشاعر ليست رواية ما وقع فعلاً، بل ما يمكن أن يقع؛ على أن يخضع هذا الممكن إما لقاعدة الاحتمال، أو قاعدة الحتمية. إذ ليس بالتأليف نظماً أو نثراً يفترق الشاعر عن المؤرخ. فأعمال هيرودوت كان يمكن أن تصاغ نظماً، ولكنها -مع ذلك- كانت ستظل ضرباً من التاريخ سواء كانت منظومة، أو منثورة، بيد أن الفرق الحقيقي يكمن في أن أحدهما يروي ما وقع، والآخر ما يمكن أن يقع. وعلى هذا، فإن الشعر يكون أكثر فلسفة من التاريخ وأعلى قيمة منه؛ لأن الشعر عندئذ يميل إلى التعبير عن الحقيقة الكلية، أو العامة؛ بينما يميل التاريخ إلى التعبير عن الحقيقة الخاصة، أو الفردية»[4].

ولم يغفل أرسطو جانب المتعة الفنية، فالمحاكاة فعل فني لأنها تؤدي متعة، وهذا يعني أنه ليس هناك فن لا يمتع. أما علة المتعة في تفسير الفن من وجهة المحاكاة فإن

(1) نفسه، ص ص 506-507.
(2) أفلاطون، محاورة فايدروس لأفلاطون أو عن علم الجمال، ترجمة: أميرة حلمي مطر، القاهرة: دار غريب، ص88.
(3) جمهورية أفلاطون، ص 435.
(4) كتاب أرسطو فن الشعر، ص114.

أرسطو يعزوها إلى الالتذاذ بالمحاكاة والالتذاذ بالوزن والإيقاع وإليهما تعود نشأة الشعر، كما تعود جاذبيته للمتلقين. لكن هذه المتعة تنطوي على الفائدة فهي متعة مفيدة أو هي فائدة ممتعة، وذلك لأن المحاكاة تؤدي إلى التعلم واكتساب المعارف، فيما هي سبيل للالتذاذ والبهجة. وقد نتج عن ذلك وظيفة أخلاقية نفسية لدى أرسطو وهي ما أسماه بـ«التطهير»[1] أي بلوغ المتلقين من عواطف الشفقة على البطل، والخوف من أن يحدث لهم ما حدث له، درجة تتيح تصريف عواطفهم الزائدة وتنتهي إلى إحداث توازن عاطفي وسلوكي.

المحاكاة بين القواعد والتقليد

1 - المحاكاة من وجهة قراءتها:

لقراءة نظرية المحاكاة وتداولها، كما لقراءة أي نظرية، تاريخ هو فهمها الذي يخرجها من نمط إلى آخر ومن نسق إلى سواه تبعاً للموقع النظري الجديد الذي يعيد صوغها واستثمارها والتدليل بها وتعديلها لتكون قابلة للاستعمال بما يطابق معنى أعم ويلائم النشاطات الأدبية والفنية المختلفة. وقد تبدو الصيغ الاصطلاحية للتعبير عن دلالة المحاكاة أوضح ما يمكن التمثيل به على هذه القراءة: فهل المحاكاة تقليد، أم نقل، أم تخييل، أم تمثيل... ؟ وهل هي إحالة على الجهة المرجعية في النتاج الأدبي أم إلى التعبيرية أم إلى الذرائعية أم إلى النصية؟ وذلك يفضي بنا إلى أسئلة القيمة: في جهة التقاليد والسُّنة وموقع القدامى الإبداعي؟ أم في جهة الأصالة والعبقرية الفردية وطاقات الإبداع والذاتية؟ أم في ما يجاوز هذا وذاك ويمحو قيمته بحثاً عن الأنساق الكلية؟

هكذا تصبح نظرية المحاكاة وفي نسختها عند أرسطو تحديداً منطقة تقاطع تلتقي وتفترق عندها وجهات نظرية عديدة. وهي وجهات تثبت أرسطو وتمحوه، وتعربه وتعجمه، وتطابقه وتخالفه، وتعيد صياغته وتنصاغ هي به. وقد نقول إنها -هكذا- تؤكد أهمية ما طرحه أرسطو، وقد نقول إنها تكشف عن قصوره، ولكننا قد نقول -

(1) نفسه، ص 95. وأرسطو لم يفسر مصطلحه هذا بل قام بهذه المهمة عديد الشراح، وفقاً لتأويلات مختلفة، انظر، التعليق الذي يورده المترجم بهذا الصدد تحت رقم الهامش 12، ص102.

أيضاً- إنها لا تعني شيئاً في جانب الإعظام لأرسطو وفي جانب الانتقاص منه ما دامت تستحيل هي ذاتها إلى حلقة من حلقات النظرية، في سياق لا تبتدئه ولا تختمه بقدر ما تندرج فيه.

2 - المحاكاة علاقة خلف بسلف:

لقد انتقلت نظرية المحاكاة لدى الرومان وفي الكلاسيكية الجديدة من معنى التعريف لطبيعة الأدب والفنون الأخرى، إلى الإشارة إلى علاقة عمل أدبي بعمل أدبي آخر بحسبانه نموذجاً له. وربما يبدو هذا المعنى خارج إطار النظرية بالمعنى الفلسفي فهو مفهوم نقدي يقصد البحث عن منابع القيمة الأدبية، وأساس الحكم عليها وتثمينها. لكننا سنجده يقوم على تأويل لأرسطو بإحالة فلسفته للشعر إلى قواعد وقيود وأحكام، وسنجده يتكئ في جهة العلاقة بين الشاعر (وهو هنا مثال لمطلق الأديب أو الفنان) والواقع لدى أرسطو إلى ما يجاوزهما إلى التقاليد التي تقوم عليها أعمال القدامى من اليونانيين، وهي ما يمكن القول -من وجهة مقابلة- إن نظرية أرسطو كانت وصفاً لها وليس وصفاً لمطلق الشعر والفن والأدب. وهذا يعني أن إحالة المحاكاة إلى دلالة العلاقة بين القدامى والمحدثين تكتسب مبرراً نظرياً باكتشاف صلة بين القدامى والواقع والعقل، بحيث يترتب النتاج الأدبي عليها، ويصبح تالياً لها وليس للعلاقة المباشرة مع الواقع أو الطبيعة.

ويعود معنى المحاكاة هذا -أول ما يعود- إلى الشاعر الروماني هوراس Horace (85 - 8 ق.م) الذي أحال في كتابه «فن الشعر» نظرية أرسطو إلى أحكام في النقد خارج منطقها التأليفي وجعلها مثلاً أعلى للنقد الأدبي في أوروبا. فهو يدعو الشعراء إلى محاكاة شعراء اليونان، وأن ينكبوا على آثارهم ليلاً ونهاراً[1]. ومن الطبيعي أن تحمل هذه المحاكاة معيارية محددة لنماذج الإنشاء تجعلها في حيز التقليد والمحافظة على الموضوعات والشخصيات والأساليب. وقد تأكدت هذه المحاكاة لدى الناقد الروماني كانتيليان Quintilian (35-100م) الذي جعل المحاكاة لليونانيين مبدأ في الفن لا غنى عنه، لكنه احتاط بما يخرجه عن الاستسهال واللفظية والتكرار. فهي في حاجة إلى الموهبة وأن تكون لجوهر الموضوع الأدبي ومنهجه لا لألفاظه وعباراته، ويضاف إلى ذلك أنها تمارَس على قاعدة الاختيار والانتخاب التي تحمِّل المنشئين أهمية الاستيعاب لما يحاكون والاتساع في المعرفة بنماذجه.

(1) فن الشعر، ترجمة لويس عوض، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1988، ص128.

ونتيجة ذلك أن أصبحت الأصالة قاعدة محورية لديه، فالمحاكاة لا تكفي، ولابد من مجاوزتها إلى الابتكار[1].

هذا المعنى الذي يحيل النظرية الأدبية من الكشف عن طبيعة الأدب بالتوصيف للعلاقة بينه وبين الواقع إلى الكشف عنه بتوصيف العلاقة بينه وبين نماذجه المنجَزة، هو ما يفتح النظرية على التاريخ الأدبي والتقاليد، فيصبح الأدب نصوصاً يقلّد بعضها بعضاً. وليس من شك في أنه لا أحد يتصور في الأدب بداية لا سابق لها، مثلما لا يتصور تكراراً واستنساخاً يطابق فيه اللاحق السابق، وهذا هو مبرر المعرفة بأجناس الأدب وأنواعه، فليس الجنس أو النوع نتيجة تفرُّدٍ بل نتيجة تقليدٍ وتوارد وتكرار، وهو نفسه مبرر النظرية الأدبية فلولا التشابه الذي يجمع -بمعنى أو آخر- أنواع النتاج الأدبي وأفراده أكثر من الاختلاف الذي يباعد بينها لما كان هناك معنى للنظرية الأدبية.

3 - بين المحاكاة والأصالة:

لكن المحاكاة، بمعنى التقليد والتشابه وما في حكمهما، تحيل -بالضرورة- على قاعدة التشبيه التي من شأنها إلحاق الناقص في الصفة بالزائد، والضعيف بالقوي... الخ وبالفعل فقد كان تقليد الأدب الروماني لليوناني مطابقاً لتلك القاعدة، فلم تكن براعة الرومان وحذقهم الأدبي في مستوى ما وصل إليه الإبداع لدى اليونان، والمؤرخون يذكرون أنه لا يكاد يُعْرَف للرومان أدب قبل أن يتصلوا بالأدب اليوناني، وأنه ازدهر أدبهم بفضل المحاكاة لليونان[2]. وهذا يعني أن القيمة المقصودة هنا ليست المحاكاة بل الأصالة، فالأصالة هي دلالة الإضافة التي تبرر الإنتاج، وكل إضافة فيها معنى الزيادة التي تحيل هنا إلى الفردية والاختلاف، فبلا أصالة ليس للإنتاج الأدبي مبرر وجود. وأحسبُ من الواضحَ أن دلالة الأصالة في هذا السياق لن تعني الإنشاء من العدم، خصوصاً إذا ما تأملنا في قصد الاستيعاب والتمثل في دلالة المحاكاة التي دعا إليها هوراس، أو في الحاجة -لدى كانتليان- إلى الموهبة أو إلى الاختيار والانتخاب، وفي مجاوزة السطح إلى العمق أي إلى الموضوعات وخططها. فالأصالة ابتكار لما تغدو به الأعمال جديدة ومختلفة من تحويل وتأليف.

وقد انطوت نظرية المحاكاة في هذه الوجهة على ما يغذو الإضافة والاختلاف، وذلك في بصرها بالنهوض الأدبي من خلال اللغة القومية التي يصبح التأليف الأدبي

(1) انظر محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، 1962، ص ص 21-22.
(2) انظر: المرجع السابق، ص22.

فيها علاقة قوة متبادلة بين التأليف واللغة. ونهضة اللغة اللاتينية وأدبها مثال على ذلك، ومِثْلُها إنهاض الشاعر الإيطالي دانتي Dante (1265-1321) اللغة الإيطالية بدفاعه عنها وإنشائه مؤلفاته فيها وفي مقدمتها «الكوميديا الإلهية» على عكس الوجهة العلمية السائدة آنذاك في التأليف باللاتينية. ولهذا نشأ مبدأ في نظرية المحاكاة بالمعنى الذي يحملها على التقليد للمؤلفين، وهو ما نجده لدى جماعة الثريا الأدبية بقيادة الشاعر رونسار Ronsard (1524-1585) في فرنسا في عصر النهضة من اشتراط ألا يحاكي الأديب الكُتَّاب من لغته، وأن يحاكي ما يتفق وعصره، كما كتب الأقدمون لعصرهم[1]. وهذه دلالة تأكيد للذات ولحضورها، فالمحاكاة لما هو في اللغة نفسها تفضي إلى الجمود والتكرار، والمحاكاة لما لا يتفق مع العصر أو ما جاوزه العصر هو ارتداد بالذات إلى الخلف أو هو تغريب لها وتغاض عن حركة الزمن. وهذه نظرة تلتقي مع تأكيد النقد الجديد على العلاقة بين العصر والأسلوب الأدبي والفني، أي بين مواقف فكرية واعتقادية عامة وما يعبر عنها من أساليب وكيفيات فنية؛ فلكل مرحلة -كما ذهب رينيه ويليك وأوستن وارين- أشكالها البلاغية المميزة، المعبرة عن نظرتها الشاملة، ومواقفها الفكرية واعتقاداتها، على النحو الذي ضربا مثالاً عليه بالافتراق في الأساليب والمجازات بين الكلاسيكية الجديدة وعصر الباروك، افتراقاً يميز العقل والأفكار بينهما[2].

ولا بد أن نلتفت هنا إلى أنه لم يصنع لنظرية المحاكاة لدى أرسطو قيمة أكثر من الذاتية التي انطوت عليها في نَفْي أرسطو المحاكاة الآلية للطبيعة، ونصِّه على الدور الإبداعي والمهارة الفنية للشاعر. فالمحاكاة الفنية لديه لا تطابق الأصل تمام المطابقة، وأنَّى لها أن تفعل ذلك! والشاعر لا يروي ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن، والناس في المحاكاة يبدون خيراً مما هم عليه أو شراً مما هم عليه... ومعنى ذلك أن الشاعر لا يحاكي أصلاً هو الطبيعة ولو تم ذلك -جدلاً- فإن الأصل يغني عن محاكاته، وإنما يحاكي فكرة في الواقع يتمثلها خياله ويتصورها. وقد بدا هذا الجانب تحديداً من نظرية أرسطو موضع التأكيد والتوسيع منذ عصر النهضة.

فالسير فيليب سدني Philip Sidney (1554-1586) في كتابه «دفاع عن الشعر» يقرر أن الشعر يخلق صورة مقابلة لصورة الطبيعة، ويمتعنا ما فيها من الإتقان والكمال»[3]. ولدى فرنسيس بيكون Francis Bacon (1561-1626) تأكيد للذاتية في مبدأ الرغبة

(1) نفسه، ص28.
(2) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص205.
(3) نقلًا عن لاسل أبر كرمبي، قواعد النقد الأدبي، ترجمة: محمد عوض محمد، بغداد: وزارة الثقافة، 1986، ص156.

الذي يُنْتِج الشعرُ الأشياءَ عبره، فالشعر -لديه- يُخْضِع مظاهر الأشياء لرغبات العقل[1]. ويمتد هذا التصور إلى جوزف أديسون Joseph Addison (1672-1719) الذي قال: «إن الشاعر يستطيع أن يوجِد ما لم يوجد، فكأنه يضيف إلى ما خلق الله في الطبيعة أنواعاً أخرى» ومضى إلى التعبير عما قاله أرسطو بصيغة أخرى في قوله: «يبدو أن الشاعر يصنع خيراً مما تصنع الطبيعة، فهو يأخذ مشاهده منها، ويسبغ على ما يأخذ لمسات حيوية، فيشيع الحياة في كل ما يأخذ»[2].

4 - القواعد والعبقرية:

وبالطبع فلم تكف الكلاسيكية الجديدة عن حبس النظرية الأدبية في القيود والقواعد الشكلية والموضوعية، على نحو أفرغ النظرية من محتواها المعرفي والفلسفي. فالنظرية الأدبية تفسير ووصف في حين تغدو القواعد والمعايير تقنيناً. ومن المؤكد أن في كل فعل نظري تقعيداً وتقويماً لكن القواعد الكلاسيكية كما هو حال الوحدات الثلاث والفصول الخمسة في المسرحية وصفات البطل التراجيدي... الخ هي ممارسة استنتاجية أعقبت النظرية وتلتها فأصبحت قواعد معزولة عن الفعل النظري. ولا تختلف مناداة بن جونسون Ben Jonson (1572-1637) بأن تكون الملكة المبدعة خاضعة لسلطان الصناعة، عن تحزُّب جون درايدن John Dryden (1631-1700) للقواعد أو إحالة الإكسندر بوب Alexander Pope (1688-1744) لمصادر القيم النقدية على مراجع ثلاثة: هي الطبيعة وآثار السلف والعقل، بحسبانها في الدرجة نفسها من الصلة والاعتماد المتبادل، لأن سلطان كل منها مثبت لسلطان الآخَرَين[3]. والنتيجة لذلك هي تقارن التقليد بالتقعيد، فالقواعد التي تشرط الإبداع وتسبقه تعني أن هناك نموذجاً مسبقاً ينبغي اقتفاؤه، وهذا النموذج هنا هو النموذج الموصوف في نظرية المحاكاة عند أرسطو من الشعر التمثيلي اليوناني. ولهذا لم يكن مصادفة أن يغدو نتاج الكلاسيكية الجديدة في معظمه في باب الشعر التمثيلي، وأن يكون أبرز أمثلتها أسماء راسين وكورني وموليير.

لكن العبقرية المتفردة تجاوز، دوماً، القواعد، فلم يكن شكسبير (-1616) موضع اختلاف على عبقريته، وقد نالت مسرحياته مساحة غالبة من القبول، وعلى رغم ذلك فقد كان أشهر مثال على خرق القواعد الكلاسيكية ومجاوزتها. وقد يبدو إقرار بعض أبرز نقاد الكلاسيكية الجديدة ومنهم الإكسندر بوب بأن الخروج على القواعد يمكن أن

(1) السابق الصفحة نفسها.
(2) نقلًا عن نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، عمان: مكتبة الأقصى، 1979، ص ص24-45.
(3) لاسل أبر كرومبي، مصدره السابق، ص 164.

يكون تفوقاً وإبداعاً، مناقضاً لشرطية القواعد التي تعبِّر عن دلالة القوة فيها وإفضائها إلى القيمة الجديرة بالثناء، وإلا فما الموجب لها؟! وهذا ملمح يتصل بالنظرية مفهوماً وقيمة، فلا فكاك للنظرية -فيما قرر رينيه ويليك الذي عرضناه في قيمة النظرية- عن التقويم أي النقد وعن التاريخ للأدب، وإذا لم يكن هناك حدود وقواعد تميز الأدب عن غيره، وأنواع الأدب بعضها من بعض، فكيف يمكن أن نصنع نظرية للأدب أو نمارس نقداً له أو نؤرخه؟! إن العبقرية لا تخرق القواعد المذهبية أو المدرسية والنوعية في الأدب بل إنها تخرق النظرية بوصفها كلاً تجريدياً، ومن المؤكد أن أرسطو لم يدر في حسبانه أن أحداً سيحاسب شكسبير باسمه، وإلا لاستغنى عن كثير من الأوصاف النظرية التي تضمنها كتابه، ومن يدري فقد يغدو شكسبير هو محور القيمة النظرية في كتابه.

وعلى رغم ذلك فإن عبقرية شكسبير وخَرْقه للقواعد لا يعني أنه منفرد عن غيره من الشعراء والأدباء في كل شيء وبلا روابط تصله بهم، بل هناك منطقة اتصال وتشابه واسعة وهي منطقة التلاقي التي تقوم عليها النظرية، وفي جانبها منطقة الاختلاف على مستوى فردية الشاعر ونصه ونوعه الأدبي وعلى مستوى عصره... الخ وهنا مقام الفردية والجزئية والاختلاف الذي يتحرك به الأدب في الزمن ويقتضي به العمل الواحد أو الشاعر الواحد ما تستحقه فرديته من اهتمام.

التعبير



النشأة والدلالة والمدى

1 - المنبع الرومانسي:

نشأت نظرية التعبير في النصف الأول من القرن التاسع عشر في أوربا مرافقة للمذهب الرومانسي وصانعة لقاعدته المفاهيمية تجاه الفن على يد أبرز شاعرين ناقدين رومانسيين وهما الإنجليزيان وليام وردزورث في مقدمته لديوانه Ballads «غنائيات» في طبعته الثانية (1800)[1] وصموئيل تيلور كولردج في كتابه «سيرة أدبية» (1817) الذي ترك أثراً في النقد الإنجليزي، وقد نُقِلت أبرز أفكاره إلى العربية عبر كتاب «كولردج» الذي أصدره محمد مصطفى بدوي عام 1958م، وترجمه عبد الحكيم حسان، مع مقدمة وردزورث المشار إليها، في كتاب بعنوان: «النظرية الرومانتيكية في الشعر: سيرة أدبية لكولردج» عام 1971م. لكنها مضت إلى ملء ثغراتها النظرية واكتساب مزيد من التماسك النظري والشمول والبرهنة على القيمة بعد ذلك لدى الفيلسوف وعالم النفس الأمريكي أوجين فيرون الذي وصف مؤرخ الفلسفة الجمالية جيروم ستولنيتز، كتابه «علم الجمال» (1878) بأنه أول عرض منهجي لها، كما وصف جهد الروائي الروسي ليف تولستوي الذي خصص لها كتابه «ما الفن؟» (1878) بأنه جهد يفوق ما بذله أي كاتب آخر في نشرها[2]، ولا يقل عنهما الوضوح الذي أضفاه عليها الفيلسوف والمؤرخ الإنجليزي روبن جورج كولنجوود في كتابه « مبادئ الفن» (1938) الذي أضفى عليها مزيداً من الوضوح، وقد ترجم هذا الكتاب إلى العربية أحمد حمدي محمود، عام 1966. إضافة إلى جهد الفيلسوف الأمريكي جون ديوي في كتابه «الفن خبرة» (1934) والناقد الفرنسي الأمريكي كيرت دوكاس الذي عمقها ودافع عنها في كتابه «أنت والنقاد والفن» (1944) وفي غيره من مقالاته وكتبه.

(1) صدرت طبعته الأولى، وتتضمن قصائد أيضاً، لصديقه كولردج، عام 1798م.

(2) جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة: فؤاد زكريا، القاهرة: مطبعة جامعة عين شمس، 1974، ص 238، 245.

وتألقت نظرية التعبير عربياً منذ العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين، عند بروز مدارس التجديد الشعري، مثل مدرستي «الديوان» و«المهجر» اللتين اقتفتا الوجهة الرومانسية في التصدي لتقليدية الكلاسيكية وضيق معاييرها وعمومها، وما نتج عن ذلك من تنظيرات للفن ولقيمة الإبداع كان مجلاها مقدمات الدواوين التي يكتبها الشاعر نفسه أو أحد النقاد وقد أصبحت -آنذاك- ملمحاً ظاهراً في تمييز دواوين المجددين مثل مقدمة العقاد للجزء الثاني من ديوان عبد الرحمن شكري بعنوان «الشعر ومزاياه» (1913) ومقدمته لديوان المازني (1914) ومقدمة عبد الرحمن شكري نفسه للجزء الثالث من ديوانه بعنوان «العاطفة في الشعر» (1915)... الخ، إضافة إلى الكِتاب الذي سميت مدرسة «الديوان» باسمه، للعقاد والمازني، عام 1921م، وكتاب ميخائيل نعيمة «الغربال» عام 1922م.

وحين نلقي الآن نظرة إلى أبرز مفهوم نظري تحكَّم في الممارسة النقدية الأدبية في الثقافة العربية منذ ذلك الحين، أي منذ العقود الأولى من القرن العشرين، وإلى نهايته، فإننا لا نكاد نجد نظرية تضارع نفوذ نظرية التعبير. فالمفهوم الذي أسسته للأدب عبر علاقته بالانفعال، متداول لدى عامة من يتعاطى الأدب وخاصتهم على حد سواء. والفردية والصدق والوحدة العضوية والتأكيد على قيمة الخيال إلى جانب الانفعال، والاعتقاد بامتياز عبقرية الأديب وإحساسه وقدراته التعبيرية التي تفرقه عن الإنسان العادي، ومن ثم أهمية شخصيته وفرديته التي ترتِّب فهم الإنتاج الأدبي ومنهجية تحليله على الإلمام بسيرته وحياته، غدت مألوفة ومكرورة طوال القرن العشرين وما تزال سارية وإن كانت على نحو أقل إلى الآن. وقد لا تعطينا الكتب المنشورة التي تبرهن على ذلك في حقل الدراسات النقدية الأدبية على كثرتها دليلاً حاسماً أكثر من تصفح ببلوجرافيا الرسائل الجامعية في الحقل ذاته فصيغة عناوين على مثال «فلان حياته وشعره» أو نحوها من الصيغ التي تقدم شخصية المبدع على إنتاجه أو تحيل أي فهم لهذا الإنتاج إلى دلالة التعبير عن الانفعال ومقتضياتها بالمئات.

2 - أهمية مقولة التعبير:

لكن الفكر النظري الأدبي جاوز نظرية التعبير إلى نظريات أخرى، وتقادم العهد بها الآن. فما وجه الأهمية المعقودة على الحديث عنها؟ وللإجابة على ذلك، ينبغي القول إن أهمية الحديث عنها، الآن، ماثلة بقوة، من وجهين: أولهما وجه عام في الوعي بحداثة أي نظرية أو قدمها، وحضورها أو غيابها، ويكمن في ضرورتها لفهم غيرها من

النظريات التالية لها أو السابقة عليها وفق مبدأ التعارض الثنائي بين الدوال، وهو تعارض تتولد معه النظريات وتتعاقب وكأنها تحكي فعلاً والرد عليه، من دون أن تختم إحداها القول وتغني عن غيرها. أما الوجه الثاني وهو متصل بالسابق، فيبدو في حضور نظرية التعبير ومعاصرتها بأشكال وصيغ عديدة، كما في مفهوم الفن ووظيفته لدى الفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشيه (1866-1952) وأطروحات الفيلسوفة الأمريكية سوزان لانجر (1895-1975).

ويضاف إلى ذلك عودة بعض ما استلزمته نظرية التعبير كالتأكيد على شخصية المؤلف وسياقه التاريخي والسيري في بعض أطروحات ما بعد الحداثة وما بعد الكولونيالية، كما في دراسات التابع والأقليات، وما تلقاه الرومانسية إجمالاً من تعظيم لدى معظم التفكيكيين الأمريكيين لاسيما هارولد بلوم الذي ورث تعظيمها -ربما- عن أستاذه إم. إتش. أبرامز صاحب الكتاب الشهير «المرآة والمصباح: النظرية الرومانتيكية والتقليد النقدي» (1953) الذي ينتصر فيه للمصباح وهو التمثيل الإيجابي الذي يستعيره لفعل الإبداع الأدبي من وجهة نظرية التعبير مقابل المرآة وهي تمثيل نظرية المحاكاة لديه الذي أفضى -فيما رأى- إلى أن يكون الفن فيها في مرتبة أدنى من الحياة ذاتها. وموقف أبرامز التعظيمي للرومانسية، دلالة على موقف النقد الجديد، الذي يمثل أبرامز أحد رموزه، فقد استعار النقد الجديد من الرومانسية الإلحاح المميز له على ما سماه «الوحدة العضوية» إضافة إلى الخصائص الفارقة للغة الشعر، واكتسابه منزلة سامية فيه قياساً على السرد، وهي المنزلة نفسها التي تصدر الشعر بها لدى الشكلية الروسية. وهذا التعظيم للرومانسية يتصل في الدلالة نفسها مع تعظيمها لدى مدرسة فرانكفورت، لا سيما والتر بنيامين الذي كانت أطروحته للدكتوراة بعنوان «مفهوم النقد في الرومانسية الألمانية» (1920) من جامعة برن. وكان مجذوباً نحو فريدريك شليجل Schlegel ونوفاليس Novalisويدعو إلى إنشاء رومانسية جديدة بالمعنى الذي يعضدُ نقد الآلية والأداتية والقمع والسيطرة: النقد الذي انصب عليه جهد مدرسة فرانكفورت تجاه الحداثة والعقلانية والتنوير[1]. وكانت الرومانسية -وماتزال- مصدراً من مصادر التأثير في هذه الوجهة.

ولا يقل عن ذلك في الدلالة على نفاذ نظرية التعبير في الزمن وأهمية الوظيفة التي تحملها على الفن وتحمل الفن عليها، ما نجده من انبثاق شعور بمدى الخسران الذي

(1) Beatrice Hanssen and Andrew Benjamin (ed.), Walter Benjamin and Romanticism, New York: Continuum, 2002, pp. 1-6.

آل إليه الأدب حتى أصبح «الأدب في خطر» على نحو ما عنون تودوروف كتابه الصادر عام (2007). وليست هذه الخطورة لدى تودوروف إلا لأن الشكل أو الوسائل وهي هنا أدوات التحليل للأدب أصبحت غاية، فيما انتهت إليه النظرية الأدبية من شكلانية وعدمية أفضت إلى اغتراب الأدب وفقدانه وظيفته النفسية الانفعالية. تلك الوظيفة التي يورد تودوروف -وهو من الأسماء المعدودة في التنظير للأدب من الوجهة البنيوية وما بعدها- في معرض جزعه من هذا المصير، شاهداً على قيمتها في الأدب من حديث جون ستيوارت مل في سيرته الذاتية الصادرة بعد وفاته عام (1873). وشاهد تودوروف من ذلك الحديث ما يرويه ستيوارت مل عن انهياره العصبي الخطير الذي أصيب به في العشرين من عمره، فأصبح فاقد الحس بكل لذة كما بكل إحساس ممتع. واستمرت هذه الحال الأليمة طوال عامين. ثم، شيئاً فشيئاً، انفرجت. ويعيد هذا الانفراج إلى ديوان شعر لوردزورث لعب دوراً فريداً في شفائه، لأنه -فيما يقول- وجد فيه التعبير عن إحساساته الخاصة وقد تسامى بها جمال الأبيات فبدت له منبعاً يستقي منه الفرح الباطني ومُتَع التعاطف والخيال التي بمقدور كل الكائنات البشرية اقتسامها[1].

وقد نقول إن تجربة التفاعل مع الأدب، هي مثل اشتقاق بعض العناصر دون غيرها من النظرية عند هذا الناقد أو ذاك، ليست -في النتيجة- الدلالة الكلية للنظرية التي تمنحها وحدة بحيث يغدو كل تجاوز لها منشأ جديداً للنظرية. وهذا صحيح تماماً، لكن هذه الصحة تذكرنا بخطأ في تصور نظرية التعبير أو غيرها من النظريات بهذه الأحادية التي تضيق عن استيعاب وجوه من التنوع والاختلاف داخلها. فإذا كانت نظرية المحاكاة -كما رأينا- نظريات متنوعة ومختلفة وإن توحدت في انضوائها تحت عنوان المحاكاة، وكان ما ينتمي إلى أرسطو منها -مثلاً- هو إحالة مفهومية إلى تماسك نظري مختلف عما ينتمي منها إلى أفلاطون أو بن جنسون، فإن نظرية التعبير هي نظريات مختلف ومتنوعة، وإن تشاركت في أصل واحد هو قيام علاقة بين الإنتاج الأدبي ومؤلفه.

3 - مرجعية القيمة المتجددة لنظرية التعبير:

ويبدو أن ما لقيته نظرية التعبير من أهمية ونفاذ في الزمن يعود إلى مكانة الانفعال فيها ومركزيته، فالانفعال فردي، وعلى هذه الفردية يمكن أن نحيل ما تضمنته نظرية التعبير من ثورة واحتجاج على الكلاسيكية الجديدة التي آلت بالنظرية الأدبية والفنية إلى قيود في الأشكال والموضوعات، وإلى تزييف للذاتية الحقة وما تستلزمه من صدق،

(1) تزفتيان تودوروف، الأدب في خطر، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء: توبقال، 2007، ص43.

لأنها تكرس دوماً جملة من الموضوعات التي ترى أنها هي فقط انفعالات لائقة ووقورة. هكذا كانت نظرية التعبير -من هذه الوجهة- المعنى التلقائي لنشدان الحرية والشغف بها والتشوف إليها. وإذا نحن اختبرنا متعتنا بالأعمال الأدبية والفنية وتفاعلنا معها، فلن تخذلنا انطباعاتنا في الشهادة لما بلغته نظرية التعبير من انتشار واستحواذ، بسبب دلالته على الفردي والذاتي بالمعنى الذي يجعلها موازياً للحرية وصدى لوجودها، فنحن نعبر عن شعورنا أو انفعالنا بهذه القصيدة أو تلك الأغنية أو اللوحة أو القصة قائلين إنها شجية أو حزينة أو مرحة أو راقصة أو مؤثرة أو دافئة أو عنيفة... الخ. وهي أوصاف وإن عبَّرت عن مشاعرنا تجاهها فإنها تحمل ما نعتقد أنه وصف لما فيها من انفعال أي لما تعبر عنه من انفعال يصدر عن مؤلفها ويصدق عليه.

لهذا كانت العلاقة بين نظرية التعبير وبين الحرية في الواقع الاجتماعي، مداراً لاستمداد الشهادة على تمثيلها دلالة العلة أو المعلول لهذا الواقع وذلك من الوجهتين المثالية والواقعية اللتين تتضادان في حساب الترتيب للواقع على الفكر أو العكس. فنظرية التعبير، لدى المؤرخين لها من الوجهة الواقعية، هي انعكاس للتغيرات الجذرية التي هزت المجتمع الأوربي بعد حدث الثورة الفرنسية على الإقطاع وهيمنة الطبقة الوسطى وقيام نهضة صناعية واقتصادية منذ منتصف القرن الثامن عشر أفضت إلى تبلور الروح الفردية ونموها وتطلبها واقعاً جديداً بعلاقات ديمقراطية. وهو الأمر نفسه الذي يركن إليه المؤرخون لنشأة نظرية التعبير في الفكر العربي، فهي -لدى جابر عصفور مثلاً- الموازي النظري للرومانسية العربية التي كانت الموازي الإبداعي للفكر الليبرالي الذي شاع ما بين الحربين العالميتين[1]. وهي هنا وهناك، من الوجهة المثالية، السبب الذي ولّد الحرية في الواقع، فأصبحت دلالته وأثره والشاهد عليه. ومن الوجهتين أصبحت نظرية التعبير لازم الأدب الجديد وموضوعاته الجديدة وما فيه من ثورة على القيود الكلاسيكية والارتهان إلى الزخرفة والصنعة والتقليد، مثلما هي ملزوم ذلك بالدرجة نفسها.

لكن مصطلح «التعبير» Expression نفسه، يثير سؤالاً لابد من الوقوف عنده. فالتعبير على إطلاقه وسيط لمضمون ولا يخصص الانفعال الذي هو جوهر المعنى وركيزة النظرية في إضافتها إليه وتسميتها به. ألا يمكن أن يكون تعبيراً عن أفكار وليس عن انفعالات؟! كيف -إذن- يصلح لتخصيص التعبير عن الانفعال دون إشارة إلى الانفعال؟ وقد نقول هنا إن الاصطلاحات تعني أكثر مما تدل عليه في مقتضاها اللغوي،

(1) انظر مقال جابر عصفور، الذاتية والإبداع (صحيفة الاتحاد الإماراتية، 4/ أغسطس/ 2011). وكتابه، نظريات معاصرة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع،98، 1998، ص ص24-26.

أو غيره، ولا مشاحة في الاصطلاح. لكن لماذا لم يستبدل الانفعال بالتعبير؟. وإذا نحن راجعنا مصادر النظرية فسنجد فعلاً من يطلق عليها نظرية الانفعال وجيروم ستولنيتز أحدهم، وفي مقابل ذلك نجد شيوعاً لتسميتها بنظرية التعبير عند عديدين كما لدى إم. إتش. أبرامز في كتابه «المرآة والمصباح» وفي معجمه لمصطلحات الأدب... الخ. وهناك من يتناولها باسم «النظرية الرومانسية» وقد يبدو التركيز على توصيل الانفعال - وليس التعبير عنه- كما لدى تولستوي مبرراً لتسمية طرحه النظري في إطارها بـ«نظرية العدوى Theory of Infection». لكن مصطلح التعبير يحمل دلالة لا تؤديها بدائله المستخدمة، لأن نظرية التعبير كما سنرى لا تنظر إلى الانفعال إلا متجسداً في تعبير، وذلك يقطع مع أي تصور عن أن يتخذ الفن سبباً للانفعال أو وصفاً له، أو أن يكون محض انفعال. كلا، إنه تعبير والتعبير دلالة وعي قصدي.

المبادئ والأصول

1 - تخلية وتحلية:

لا تنجلي المبادئ والأصول الجوهرية لنظرية التعبير، من دون ملاحظة جملة النفي أو عبارته السالبة والداحضة التي تقابل ما تثبته نظرية التعبير للأدب وما تصفه به. وهذه طريقة مألوفة في بيان وجهات النظر وتقرير التصورات تعبِّر عنها عبارة القدامى: «التخلية قبل التحلية» أي نفي ما ليس صفةً للشيء وتخلية له مما يمنع تحرير مفهومه المراد قبل وصفه بهذا المفهوم وتقريره له. وقد لا تبدو المسألة بهذا التراتب الذي يستلزم تقديم فعل على فعل، فقد ينعكس التراتب أو تتجاور التخلية والتحلية، والنفي والإثبات، وقد يكتفى بالتصريح بأحدهما، لأن ضرورة الفهم لدلالة أحدهما تستلزم في غياب الآخر التضمين لما يقابله أو لنقيضه أو ما يختلف عنه. وهذا هو المعنى الذي يوافق دلالة القول السائر «وبضدها تتميز الأشياء» فلن نفهم حق الفهم أي وجهة نظرية -مثلما لن نفهم أي دلالة- ما لم نأخذها في حساب التقابل مع غيرها أو الاختلاف عنه.

وحين نقرأ مقدمة وردزورث لديوانه التي تعد متناً أولياً لنظرية التعبير، أو «سيرة ذاتية» لكولرج، وهي متن أساسي آخر لها، فإن الشعر الذي كان موضوع حديثهما يتأسس على نفي التعريف له من وجهة أرسطو ومن وجهة الكلاسيكية الجديدة على حد

سواء. وتخصيص هاتين الوجهتين تحديداً يأتي من تقدمهما تاريخياً على نظرية التعبير وانطوائها على مناهضتهما وتخلية الفن من مقولاتهما، وذلك لازم التبرير لوجودها.

وأول ما تنفيه نظرية التعبير العلاقة بين الشعر الذي سيغدو لديها نموذجاً للأدب وللفن إجمالاً، وبين الواقع الخارجي. فالشعر ينتمي إلى داخل الشاعر أي إلى انفعاله. إنه فيما يقول وردزورث: «فيض تلقائي للانفعالات القوية»[1]. وقد لحظ أبرامز في كتابه «المرآة والمصباح» أن صياغة هذه العبارة عند وردزورث وتكراره لها مرتين في المقدمة نفسها أحلها في مكان الفكرة الأساسية التي أسس عليها النظرية. واقتضت أن يصبح الفنان في نظرية التعبير هو ذاته العنصر الرئيس المولِّد للمنتج الفني وللمعيارية التي يحكم على منتجه بها، فالدافع الأساسي للشعر هو في داخل الشاعر في الانفعالات والرغبات التي تنشد التعبير. وبذلك لم يعد، كما لدى أرسطو، مقرَّراً من جهة أفعال الإنسان والصفات التي تتم محاكاتها، ولم يعد التأثير المقصود في الجمهور، كما في الكلاسيكية الجديدة[2].

2 - الامتياز التعبيري للشاعر:

وإذا كان الانفعال مرجعاً للشعر والفن إجمالاً، وكان الناس جميعاً يتشاركون في الشعور به، فيغضبون، ويفرحون، ويحزنون... الخ، فإن امتياز الشاعر وعبقريته لدى نظرية التعبير هو مدار تأكيد متكرر لدى روادها. وهو امتياز يحيل على ما يتمتع به من حساسية غير عادية، ومن فاعلية ذهنية. فهو -فيما رأى كولردج مثلاً- يتعاطف بدرجة أكثر من المعتاد مع موضوعات الطبيعة وأحداث الحياة الإنسانية، ولديه قدرة غير عادية على النشاط الذهني التلقائي عامة وبالأخص على نشاط الملكتين العقليتين: «الخيال» و«الوهم» اللتين ميز بينهما كولردج[3]. وهو امتياز بالقدرة على «الحدس» Intuition الذي يرادف الخيال لدى بندتو كروتشيه، فيصبح الفن لديه حدساً والحدس ينبثق من أعماق الوجدان، فلا حدس حقاً إلا لأنه يمثل عاطفة، ومعنى ذلك أن الحدس هنا يتلبس معنى التعبير، وهو ما ينبه إليه كروتشيه مؤكداً أن التفرقة بين الحدس والتعبير تفرقة خاطئة ليس لها ما يبررها[4].

---

(1) Wordsworth`s Preface of 1800, in Wordsworth and Coleridge. Lyrical Ballads, ed. R. L. Brett and A. R. Jones, New York: Routledge, 2005, p237, 251.

(2) M. H. Abrams, The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and The Critical Tradition, New York: Oxford university press, 1971, pp. 21-22.

(3) انظر، محمد مصطفى بدوي، كولردج، القاهرة: دار المعارف، سلسلة نوابغ الفكر الغربي 15، 1958، ص57.

(4) انظر، ب. كروتشيه، فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، بيروت: المركز الثقافي العربي ومؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، 2009، ص ص 146-147.

ومن الواضح أن هذا يعني الإزاحة والنفي لهيمنة العقل، تلك التي تبدو من جهة التأكيد على الخيال في نظرية التعبير علامة تغاير وافتراق عن الكلاسيكية، تماماً كما هي إزاحة للمقصد النفعي عن الفن ونفي له. وهي إزاحة تتصل بدلالة الحرية التي تنطوي عليها فردية الأديب التي يتطلبها الخيال مثلما يتطلبها الانفعال. فلنقل -إذن- إن نظرية التعبير تقوم على قاعدتين، أو تطير بجناحين: الانفعال والخيال (مع غض الطرف مؤقتاً عن هذا الانفصال الذي لا يُعرَف عملياً لهما) فالشاعر نتيجة قدرته غير العادية على الانفعال والتخيل، يخلق من ذاته أو يضفي من روحه حياة على الموضوع بحيث يصبح الموضوع حياً مثل الكائن العضوي، وبذلك يوفِّق بين العناصر والموضوعات ويهيمن عليها بوحدة عاطفية. لكن امتياز الملكة التي تمكِّن الشاعر من ذلك، لا تبدو إلا بتمييز كولردج بين ملكات ثلاث: أولها «الخيال الأولي» ويشترك فيه الناس جميعاً لأنه «القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً» أما الثاني فهو «الخيال الثانوي» وهو خيال الشعراء، و «يوجد مع الإرادة الواعية... فيذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على أي حال يسعى إلى إيجاد الوحدة وإلى تحويل الواقع إلى مثالي». ونقيض هذه الملكة تحديداً الملكة الثالثة وهو «الوهم» الذي تترابط فيه الموضوعات آلياً وفقاً لقانون تداعي المعاني، أي أنه ملكة تمكِّن العقل من الجمع والتكديس[1].

3 - بين وصف الانفعال والتعبير عنه:

ويترتب على هذه العضوية التي يصنعها الانفعال في العمل الفني بواسطة الخيال، إزاحة التصور الآلي للإبداع من حيث هو دلالة سطحية ودلالة صنعة تفصل بين الأديب وإنتاجه، وبين الذات والموضوع، وبين اللفظ والمعنى. فالوزن في الشعر مثل ألوان الصور والمجازات تتطلب الانفعال وتنشأ أدبيتها من الحاجة في التعبير عنه إلى فرض النظام عليه[2]. وبذلك يتجلى فارق بين إثارة الانفعال أو وصفه وبين التعبير عنه، فلو كان الغرض هو إثارة الانفعال لكان من المحتَّم -فيما يصف كولنجوود- معرفة الأديب للمستمعين الذين يخاطبهم، لكي ينتقي المنبه الذي يحدث رد فعل لديهم، ولو كان يصف انفعاله لتساوى مع من يُخْبِر بأنه غاضب أو حزين أو ما أشبه. إن إثارة الانفعال أو وصفه -إذن- ليست من الفن في شيء لأنها في الأول تحيل الفن إلى وسيلة، وفي

(1) محمد مصطفى بدوي، مرجعه السابق، ص ص87-88.
(2) نفسه ص63.

الثاني تعمّم الانفعال ولا تخصصه وتجرِّده ولا تجسمه. وهذه دلالة في نظرية التعبير على الصفة الواعية والمنضبطة التي نبه إليها فيرون وغيره، وعلى الخصوصية التي تميِّز الأديب في حسه وملكته التعبيرية كما رأينا عند كولردج. والناتج عن ذلك -فيما تطورت إليه نظرية التعبير لدى جون ديوي وكيرت دوكاس- هو أن الفنان يخرج مشاعره إلى حيز الموضوعية عبر وسيط موضوعي[1].

وفكرة الوسيط الموضوعي هذه ستؤدي إلى نقلة للفكرة الأولية للنظرية التي قال بها وردزورث، أعني التدفق التلقائي للانفعال، ولفكرة الاتحاد بين الذات والموضوع عبر ما يسبغه الخيال من وحدة على العناصر، لدى كولردج. والأساس في هذه النقلة هو الفيلسوف الأمريكي جون ديوي في كتابه «الفن خبرة» (1934) فقد كشف عن فعل التعبير من حيث هو تفاعل بين ما يصدر عن الذات من جهة والوسيط الموضوعي من جهة أخرى، مذكراً بالأصل الاشتقاقي لكلمة تعبير Expression وهو الدلالة على عملية العصر (عصر العنب وما شابه) وهي عملية تتضمن تفاعلاً بين المادة الخام والموضوع الخارجي وهي المعصرة. وهذا التفاعل يؤدي إلى تحويل وتغيير في الجهتين. وبتطبيق هذا المثال على فعل التعبير الفني في قصيدة -على سبيل المثال- تكون المادة الخام هي الانفعال والوسيط الموضوعي اللغة، والنتيجة أن يكتسب الانفعال والوسيط الموضوعي أي اللغة صورة وتنظيماً لم تكن لهما قبل التفاعل بحيث نكون أمام مادة جديدة لا تقبل الانحلال إلى عنصرين منفصمين[2].

4 - الجدَّة الإبداعية:

ولئن كان التقليد صفة راسخة في الكلاسيكية، سواء بالمعنى الذي يحيل إلى العلاقة بين المحدثين والقدامى، أو بمعنى التشاكل مع الحياة ومحاكاة الطبيعة، فإن الجدة الإبداعية هي القيمة التي تَنْتُج في نظرية التعبير عن العلاقة بين الإبداع ومؤلِّفه من زاوية اليقين بفردية المبدع وحريته. وهي قيمة تبدأ من صفة المبدع لديها التي تخرجه عن العادي وتعلو به على التشابه، وسنجد تكراراً للتأكيد على تحرر نظرة الشاعر من قيود العادة والعرف، وقدرته على الكشف وتحويل الصور وجدة الأشياء عليه ودهشته أمامها التي استدعت -لدى كثيرين- تشبيهه بالطفل[3]، مثلما استدعت

(1) انظر، جيروم ستولينتز، النقد الفني دراسة جمالية فلسفية، ص248.
(2) جون ديوى، الفـن خبرة، ترجمة: زكريا إبراهيم، القاهرة: دار النهضة العربية بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين1963، ص ص 111-112.
(3) محمد مصطفى بدوي، مرجعه السابق، ص89.

ما عبَّر عنه تشبيه علي محمود طه للشاعر بالشعاع وبمن يمتلك عصا ساحر وقلب نبي، في بيته الشهير:

هبط الأرض كالشعاع السنيِّ***بعصا ساحر وقلب نبي

ويضاعف قيمة الجِدّة هذه مدلول الانفعال والخيال الراسخين في دلالة الفردي. فالوحدة العضوية دلالة على اتحاد العناصر المكونة للعمل الفني اتحاداً عضوياً بحيث تتغلغل الفكرة أو العاطفة في كل جزء منه. ولذلك لا تغدو العلاقة بين الموضوع الجمالي وبين دلالته الشعورية -فيما تطورت الفكرة إليه عند كولنجوود ودوكاس- علاقة علامة (مثل الدموع، أو تمعر الوجه) ولا علاقة سبب (كإعلان نتيجة الامتحان) وإنما علاقة تجسُّد فالقصيدة أو اللوحة تجسِّد بوصفها موضوعاً جمالياً، الانفعال بحيث لا يمكن أن يحصل المرء على التأثير نفسه الذي تحدثه الأخبار عن موضوعهما، ولا ما يحدثه أي عمل فني آخر، أو تجربة شخصية.

ومادامت الجدة الإبداعية تجاوز بالنتاج الفني كل تقليد، فإن من لوازم ذلك المجاوزة للصدق بمعناه الواقعي أي علاقة الاستنساخ والتطابق بين الفن وبين الواقع. فأثناء قراءتنا للشعر، فيما يقول كولردج، نتوقف بمحض إرادتنا عن عدم التصديق بصفة مؤقتة[1]، ويحل -لدى كولردج- في هذه الحالة محل الصدق بمعنى المطابقة للواقع مصطلح آخر لا يستلزمها، وهو «الإيمان الشعري». لكن ذلك لا يعني أن الفن وهم باطل أو خداع delusion كما لا يعني أنه مجرد تمثيل وتلفيق، بل هو حالة وسطى، لها على العكس صفة إيجابية، يسميها كولردج الإيهام Illusion [2]. ولذلك فإن تجربة الشاعر وإن كانت فردية بمعنى ما، وذاتية بمعنى آخر، فإنها ليست شخصية أي لا تتعلق بذاته الضيقة وأموره الشخصية البحتة، بل تنبع من أعماق ذاته، فيكون لها مدلول إنساني عام، مثلما أن هذا العموم أو الكلية ليست شيئاً في حكم المألوف والعرفي والسائد الذي لا حاجة إلى فردية الفنان في روحه وتأمله في الأشياء بما يجعلنا نسمو بذواتنا على الطبقي والشخصي والظرفي... إلى مرتبة الإنسان الكلي.

5 – من التعبير عن الانفعال إلى العدوى به:

وعلى الرغم من أن مقولة الانفعال والتعبير عنه ظلت لب دلالة الفن في الجهد النظري عند تولستوي، فإن الفن لديه لا يتعرف بالصلة بالانفعال والتعبير بل بالعدوى، ذلك

(1) نفسه، ص65.
(2) نفسه، ص67.

المصطلح الذي أصبح علامة فارقة على نظريته، ويعني به انتقال المشاعر والأحاسيس من المؤلِّف إلى غيره من الناس، فيقول: «إذا انتقلت بالعدوى تلك المشاعر التي عانى منها المؤلف، إلى المشاهد والمستمع فهذا هو الفن ذاته»[1]. وإذا كانت القيمة الجمالية في نظرية التعبير تنفي أن يكون الفن وسيلة، لأن أي إنسان -فيما يقول كولنجوود- لا يعرف الانفعال الذي عبر عنه إلا بعد التعبير عنه، وإذا كان فعل التعبير اكتشافاً للانفعال وممارسة له تضيف إلى شعورنا[2]، فإن تولستوي يقرر أن الفن «وسيلة اختلاط بين الناس ضرورية من أجل الحياة ولصالح تطور الإنسان والإنسانية نحو الأفضل، وسيلة توحد الناس في أحاسيس واحدة»[3] «ولو لم يكن لدى الناس إمكان آخر وهو عدوى الفن لكانوا حتماً أكثر وحشية والأهم أكثر تشتتاً وتشاحناً»[4]. أما مالا يستطيع إحداث هذه العدوى، فإنه فن رديء أو ليس فناً.

وقد استلزمت مقولة العدوى مثلما استلزم القول بالتعبير القول بمصطلح الصدق الفني، وهو مصطلح ألح عليه فيرون مثلما ألح عليه تولستوي، فالإخلاص -عند فيرون- «يحل محل الحقيقة في الفن» و«ما على الفنان الصادق الشعور إلا أن يستسلم لانفعاله، وسوف يصبح هذا الانفعال مُعدياً، وينهال عليه الثناء الذي يستحقه»[5]. وصدقية الفنان هي الشرط الأساسي لإحداث العدوى ولوسم إنتاجه بسمة الفن الحقيقي، وليس للصدق بهذا الخصوص من معنى عنده سوى «أن يعاني الفنان من حاجة داخلية للتعبير عن الإحساس الذي ينقله إلى الآخرين»[6]. ولذلك يبادل تولستوي في الإشارة إلى مالا يتحقق فيه الصدق من الفن صفات من قبيل: «تزييف الفن» «الفن المزوَّر» «الفن الرديء» «أشباه الفن»...الخ. ويحدد أربعة أساليب تجتمع في المناقضة للصدق والمضادة له، وأولها: الاقتباس من النتاجات القديمة بإعادة صياغتها، والثاني: التقليد ويقصد به نقل تفاصيل الشيء الذي يتم تصويره أو التعبير عنه، مثل نقل الأحاديث في المسرحيات كما هي في الحياة خرقاء وبفواصل وليس بصورة تجعلها ذات مغزى، ومثل الرسم بطريقة تهدم الفرق بينه وبين التصوير الفوتوغرافي. والثالث: إثارة الدهشة وهي التأثير على الأحاسيس الخارجية بتصوير الأشياء المريعة، وتفاصيل العذابات والموت، واستخدام

(1) ليف تولستوي، ما هو الفن؟، ترجمة: محمد عبدو النجاري، دمشق: دار الحصاد، 1991، ص64.
(2) روبين جورج كولنجوود، مبادئ الفن، ترجمة: أحمد حمدي محمود، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001، ص199، 216.
(3) نفسه، ص65.
(4) نفسه، ص66.
(5) نقلًا عن جيروم، مرجعه السابق، ص263.
(6) تولستوي، ص192.

التباينات، وإثارة الجنس... الخ. والرابع: التشويق، ويعني لديه الاهتمام العقلي مثل تأليف الأعمال بحيث يجب تخمينها كما تخمن الأحاجي[1].

تقويم نظرية التعبير

1 - قيمة الالتفات إلى الذاتي والفردي ونتائجها:

يمكن القول أولاً، إن قيمة نظرية التعبير تكمن في التفاتها إلى الذاتي والفردي، فهو الذي أفضى إلى تأكيد الحضور الإنساني في الفعل الإبداعي، بما يقتضيه هذا الحضور من حرية كان مجلاها واضحاً في ثورتها على القواعد التحكمية المطلقة، وفي إفراد المبدع بشخصيته وطبيعة تعاطفه ومشاعره التي تميزه عن غيره، لا سيما إذا نحن قسنا هذه الرفعة والاستقلال اللذين امتاز بهما المبدع هنا، بهامشية المبدع في الكلاسيكية الذي ظل يؤلف لإرضاء جمهور أعلى منه مكانة ونفوذاً. وقد استطاعت نظرية التعبير بهذه الالتفاتة إلى الذاتي والفردي أن تحدث آثاراً عميقة في اتجاه الإخصاب للأدب وتكثيره بانفتاح باب التجديد له وبانكشاف الثراء الذي ينطوي عليه عالم الإنساني الداخلي. وحسبُها أن كانت بداية تحول جذري في النظرية الأدبية، سواء في ما طرحته بهذا الخصوص قياساً على ما هيمن على النظرية لقرون عديدة، أم في ما أعقبها من توالد متسارع في فترة لا تكاد تجاوز إلى الآن القرنين من الزمان، لعديد المذاهب الفنية والأشكال الأدبية والوجهات النظرية والمنهجية المختلفة.

ولا نستطيع أن نغفل إسهام هذه النظرية عبر تأكيدها على الفردية من تعزيز لمعاني الكرامة الإنسانية والتنوع البشري وولادة الإنسان بوصفه معنى. وقد يبدو ما أصبح سمة رومانسية من محض البؤساء والمحرومين التعاطف واستمداد الأدب مادة عاطفية غزيرة من منابع الألم والفقر لديهم، قوي الصلة بالتفاتة وردز ورث إلى لغة البسطاء والطبقات الريفية الدنيا التي رأى أنها عفوية ودافقة بالانفعالات الجوهرية وأسهل في الفهم وأكثر خلوداً. وهي سمات يعللها باندراج عواطف الريفيين والبسطاء في الأشكال

(1) نفسه، ص ص 132-137.

الدائمة والجميلة للطبيعة، ففي هذه الحالة توجد مشاعرنا البسيطة في حالة بساطة أعظم وأكثر تحرراً، ومن ثم يمكن التفكير والتعبير بشكل أدق وأقوى[1]. وهو ما جادله كولردج اعتراضاً على الشعور لدى القارئ بتفوقه الذي تثيره المقابلة المعروضة عليه (يمثل لهذه المقابلة التي يستشعر فيها القارئ تفوقه باحتفاظ ملوك الأمس بالمهرجين والمضحكين) ويدعو إلى عدم تخصيص الحياة الريفية الدنيا وإنما الثقافة ودقة الحس الأصيل تلك التي يتصلب العقل من دونها ويصبح المرء أنانياً وحسياً وفظ القلب[2]. لكن هذه السمة -إجمالاً- قوية الصلة بالدلالة العميقة في نظرية التعبير على الانفعالي والروحي الذي تغدو فيه الفردية إفضاء إلى الإنساني وطريقاً إليه.

وفي هذا السياق لا بد أن نعيد إلى نظرية التعبير وسياقها الرومانسي تحول النَّظر في الغرب إلى الشرق مثلما تحولها إلى الغرب نفسه. فلم تبلغ نزعة الهيام بالشرق - فيما يقول عبد الرحمن بدوي في مقدمة ترجمته لديوان جوته «الديوان الشرقي»- لدى كتاب عصر من العصور ما بلغته لدى الرومانسيين[3]. وقد رصد إدورد سعيد في مقالته عن كتاب ريمون شواب «انبعاث الشرق» التحول الصارخ للنظرة إلى الشرق بين عامي 1770-1850م، فقبل عام 1800م كانت أوروبا تعيش عالم التصنيف الطبقي حيث هوميروس مثال الكمال التقليدي، وشواب في كتابه هذا يدرك تأثير الشرق في الثقافة الرومانسية وفي ما قبلها[4]. وقد نقول إنها نظرة تهيم بالخرافي والسري والعجائبي والغرامي... الخ أي إلى ما ينمِّط صورة الشرق ويختزلها، لكننا نغفل عما تنطوي عليه هذه النظرة من تبدل في النظر الأوربي ومن تقديس للشرق. وهذا هو أحد التجليات التي تحيل على الرومانسية وفي لب اللباب منها نظرية التعبير، ليس لأنها تقول بالفردي والذاتي فحسب وإنما لأنها تنفذ عبره إلى العمق الإنساني.

2 - كينونة علوية للأديب:

ولئن كان المجتمع وجوداً تجريدياً فإن الفرد وجود ملموس ومتكأ للإنجاز الإنساني، فنحن لا نعرف أعمالاً أدبية يمكن أن نحيل تأليفها على مجتمع بعينه وإنما على أفراد بأعيانهم. لكن الفرد لا يوجد من دون علاقات اجتماعية، فنظرية التعبير

(1) Wordsworth, Op. cit., p. 236.

(2) سيرة أدبية، ترجمة: عبدالحكيم حسان، ضمن كتاب «النظرية الرومانتيكية في الشعر»، القاهرة: دار المعارف، 1971، ص ص27-273.

(3) انظر، مقدمة عبد الرحمن بدوي لترجمته لديوان جوته: الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، القاهرة: 1944، ص ص1-8.

(4) العالم والنص والناقد، ص ص306-307. ولمزيد من أمثلة التوق إلى الشرق والهيام به عند الرومانسيين، انظر ما يسجله محمد غنيمي هلال من مقتبسات عن عديد من أبرزهم في كتابه: الرومانتيكية، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، 1973، ص ص 87-90.

بفردنتها الإبداع، عبر إتكائها على الانفعال والخيال، اللذين يحيلان القيمة الجمالية في الأدب على شخصية مؤلفه، ويصبح أهم ما في العمل -فيما قال أوجين فيرون- هو الشخصية المميزة[1]، كانت تصنع من الأديب كائناً علويا قائماً في الهواء. ولن نستطيع أن نتقبل الفردية وفق هذه الصياغة التي قالت بها نظرية التعبير حتى وهي تخفف من غلواء الفردية والانفعال المحض عبر فكرة الوسيط الموضوعي الذي يجسد الانفعال ويؤدي - فيما رأينا عند تطوير جون ديوي للنظرية - إلى تحوُّل مزدوج في جهة الانفعال وفي جهة الوسيط وهو اللغة في الأدب، فالفردية تظل بالمعنى نفسه هنا وهناك. ولهذا كان الاهتمام بحياة الأديب وشخصيته أحد أبرز التجليات المنهجية النقدية للنظرية، وكأن معرفة حياة الأديب وسمات شخصيته تضع أيدينا على العلاقة التي يحل فيها العمل محل المعلول من علته الكامنة في شخصية مؤلفه وشواهد الدلالة عليها في حياته.

3 - شخصنة الإبداع الأدبي:

والحقيقة أنه لا وجه للاستدلال بشخصية الأديب على ما في نتاجه، ولا بما في نتاجه على شخصيته. وقد يبدو قول تي. إس. إليوت مناسباً للاستدلال في هذا الصدد، حين قال: «ليس الشعر إطلاقاً لسراح الانفعال وإنما هو هروب من الانفعال. إنه ليس تعبيراً عن الشخصية وإنما هو هروب من الشخصية»[2]. ومن المؤكد أنه لا فن فردي، فليس متصوراً لشخص منفرد منذ نشأ أن يكتب قصيدة شعرية، وقد قال غروس K. Gross في دراسته الأنثربولوجية حول أصول الفن وبداياته التاريخية: «بدون الجمهور، بالمعنى الواسع للكلمة، ما كان لفن أن ينشأ على الإطلاق»[3]. والمعنى الكامن في ذلك أن الأديب لا يكتب لذاته عن ذاته وإنما يكتب متجهاً إلى متلق يقرأ عمله أو يشاهده أو يستمع إليه. وإذا كان هذا التوجه الحتمي إلى قارئ أو التضمن له بحسب مصطلح آيزر Wolfgang Iser، يدخل في حساب الانحراف عن شخصية الأديب وعدم المطابقة لها، فإن شخصية الأديب من حيث دلالتها على إنتاجه أو دلالة إنتاجه عليها، تؤول إلى شخصيات مختلفة ومتضادة أحياناً باختلاف قرائه وتعددهم بأكثر من معنى وعلة، وبالقدر نفسه تماماً فإن شخصية الأديب تتعدد وتتنوع في مجموع إنتاجه إن لم يكن في جزء منه.

(1) نقلًا عن، جيروم ستولنيتز، النقد الفني، ص239.
(2) تي. إس. إليوت، مقالته «التقاليد والموهبة الفردية، ضمن: المختار من نقد ت. س. إليوت، اختيار وترجمة: ماهر شفيق فريد، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 2000، ج1، ص 367.
(3) نقلًا عن، إ. نوكس، النظريات الجمالية، ترجمة: محمد شفيق شيّا، بيروت: بحسون، 1985، ص68.

لكن جيروم ستولنيتز التفت، إلى غير ذلك كله، إلى مغزى طريف ينقض القول بأن العمل الأدبي تعبير عن شخصية مؤلفه، وهو التساؤل عما تضيفه فكرة العلاقة بين العمل وشخصية مؤلفه إلى فهمنا لفنيته التي أدخلته في عالم الفن، او لأدبيته التي صيرته أدباً. إن اتخاذ العمل الفني أو الأدبي مَعْبَراً إلى ما وراءه، وهو في هذه الحالة شخصية مؤلفه، يعني أننا بصدد الوصف لشيء آخر، فنحن -هكذا- لا نستمتع بالعمل لذاته، وإنما نتخذ منه مرشداً إلى شيء آخر. ويرى ستولنيتز أن هذا أمر يلجأ إليه عالم النفس أو المؤرخ، ولكنها ليست طريقة الإدراك لما في الموضوعات الفنية، أي لما يجعلها جميلة. وليس الفن فحسب -والأمر كذلك- هو المعبِّر عن الشخصية، فكلما أدى المرء ما يميزه أخلاقياً أو سلوكياً، مثل أن يساعد المحتاجين، أو يثبِّت نظارته بحركة معينة، فإنه يعبر عن شخصيته، ولن يقول أحد عن مثل هذه التعبيرات إنها أدبية أو فنية بحجة تعبيرها عن شخصية صاحبها[1]!

4 - هامشية الفن على التعبير:

ولا يختلف عن ذلك نقض القول، في نظرية التعبير، بالانفعال بوصفه العلة التي تسبق التعبير وتمنحه مؤداه وهويته الفنية فيها. فعلى الرغم من أن مدار النظرية هنا هو تقديم تفسير للفن والأدب وليس للانفعال، فإن الفن لديها يستحيل إلى مرتبة الوسيلة إلى غاية، ويؤول إلى هامش المتن الذي يحتله الانفعال وإلى رتبة تالية له. ولن نستطيع تعميم علاقة الفن بالانفعال على هذا النحو الذي تصوغ به نظرية التعبير أطروحتها، ذلك أن من الواضح أن التعبير عن الانفعال الذاتي ليس -في الأقل- حالة عامة لدى الأدباء والفنانين جميعاً، فما موقف النظرية من القول بأن الفنان يقدم نوعاً من الذات لا تطابُق بينها وبين ذاته، أو يكون عمله تجسيداً لشيء له أهميته في ذاته وليس لشيء كان يشعر به من قبل. وقد ضرب سولينتز مثلاً على ذلك بالقصيدة الشعرية التي تُكتَب لخَطْب ود «امرأة» فالشاعر لا يعبِّر فيها عن نفسه موضوعياً، وإنما يقدم نوعاً من الذات يعتقد أن هذه المرأة ستميل إليه، ويزعم أن هذه الذات هي ذاته الخاصة. وهذا المثال الذي يضربه ستولنيتز هو إشارة نوعية منتزعة مما هو عرف وعادة دارجة في الشعر والفن عموماً، أعني التوافر على تجسيد نموذج يحمل أهمية في ذاته وليس لعلاقة مطابَقَة مع ما يشعر به، أو يعترف، أو يمتاز شخص معين.

على أن ما نتج عن الذاتية التي لزمت عن مقولة الانفعال، في نظرية التعبير، من جهة

(1) جيروم ستولنيتز، مرجعه السابق، ص 239، ص ص242-243.

الوسم للنظرية بالعاطفية المفرطة، كان مطعناً على النظرية، خصوصاً حين تَمَثَّل المغزى التعبيري في النتاج الرومانسي بدرجة مغرقة في الميوعة الوجدانية والتهافت العاطفي إلى درجة تشبه المرض. وكان من نتائج هذه الذاتية وراء ما أغرقت به الأدب من عاطفية أن هيمنت الشعرية الغنائية على الأدب وأصبحت -كما يقول أبرامز- نموذجه[1]. وهذه الشعرية الغنائية بصيغها المختلفة (المرثاة، والأغنية، والسوناتة، والقصيدة...) لا تشبه الأشكال الدرامية والروائية، لأنها لا تتضمن شخصيات وعقدة بحيث تحيل عبرهما على ما هو خارج الذات، بل تؤلفها مشاعر وأفكار منطوقة غالباً بضمير المتكلم الذي يجعل الشخص الذي تحيل عليه هو الشاعر نفسه. وإذا كان وردزورث وكولردج شاعرين فإن أبرز أعلام الرومانسية الذين تحيل عليهم نظرية التعبير كانوا شعراء مثل شيللي وكيتس والفرد ديفيني وهوجو... الخ وللسبب نفسه كان أكثر نتاج الرومانسية شعراً، وكان ما أنتجته في الدراما والسرد قليلاً وغير ذي أهمية.

وقد غدا النقد عند بندتو كروتشيه بناء على ذلك بحثاً عن المحتوى العاطفي في الأعمال الفنية والأدبية. فإدراك موضوعات الفن والجمال الإبداعي لديه هو عيان روحي أي إدراك لها بوصفها حالات نفسية، وما يروقنا ويلذنا في أي عمل فني إنما هو تمثيله للمشاعر والحالات الوجدانية. وسواء كان العمل مسرحية أم قصة أم لوحة تشكيلية أم مقطوعة موسيقية أم قصيدة فإن مدار القيمة في كل منها هو غنائيتها أي عاطفيتها الفردية[2]. ومن الواضح أن كروتشيه في هذا الموقف النظري والنقدي يثور -كما لاحظ عديد المؤرخين للنظرية والفلسفة الجمالية- على التحكم الكلاسيكي وحديته الصارمة، وهي ثورة مبررة بمنطق الحرية التي تغدو لازم الإنتاج للفعل الأدبي المتجدد وتلقِّيه وملزومهما في الوقت نفسه. لكن هيمنة الغنائية على المكونات النظرية لديه التي تحيل على نظرية التعبير كانت مسرفة في إهدار المكونات الموضوعية والاجتماعية التي تدخل في إنتاج الأدب وتلقيه ولا تستقل دلالة الفرد ووجوده عنها.

5 - استبدادية الشاعر:

ولا بد أن نفهم الفردية فيما تطرحه نظرية التعبير بما يجعل تلك الفردية استبداداً صارخاً. فإذا نظرنا إلى ما تخص الشاعر به من امتيازات، فإنها على محور التعارض بينه وبين الناقد تعليه في مقابل إدناء منزلة الناقد الذي أصبحت العبارة المشهورة في وصفه

(1) Abrams, Op. cit., p. 84.

(2) انظر، كروتشيه، مصدره السابق، ص ص 49-51.

بأنه «مشروع شاعر فاشل» تركةً غير سارة للناقد ألقت بها نظرية التعبير إليه. وإذا كان هذا نظرها إلى الناقد فما منطق نظرها إلى المتلقين من عامة الناس؟! ولا يقتصر امتياز الشاعر في نظرية التعبير على ما أسبغته عليه في مقابل الناقد، بل يمتد إلى ما أسبغته عليه من امتياز على محور التقابل بين الشعر الغنائي وهو منشطه الفني وبين غيره من الأجناس الأدبية والفنية. فلا يضارع منزلة الشاعر أي فنان آخر لأن الشعر هو الشكل النموذجي الغالب للفن فيها، وقد رأينا لدى كروتشيه إدارة القيمة الفنية في الأشكال المختلفة من زاوية الغنائية الشعرية فيها. وهذا تجل لاستبداد الفردية في نظرية التعبير بحيث تؤول الفردية هنا إلى معنى محدد ضمن سياق وليست كل فردية.

وإلى هذا الاستبداد يمكن أن نحيل التناقض الذي يتجلى في نظرية التعبير بين إطلاق حرية الفرد، هذا الإطلاق الذي يدل على التفاؤل والنظر المستقبلي والتجديد، وبين امتلاء الرومانسية بالحزن والتشاؤم والحنين إلى الماضي. ويتصل بذلك تماماً التناقض بين ما رأيناه من حفاوتها بالمظلومين والبؤساء واستمداد الإلهام من الطبقات الريفية الدنيا غير المهذبة وبين النفور من المجتمع والعزلة عنه وعدم قدرة الرومانسيين على الانغماس في لهيب الواقع الحي مع عامة الناس. ومثله التناقض في نظرية التعبير بين الحديث فيها عن وحدة العمل الفني، على نحو ما تعمق ذلك كولردج ونيتشه، وبين حصر الاهتمام في الانفعال والعاطفة الفردية. وإذا كان من الطبيعي أن في تلك التناقضات كما في غيرها من مكونات نظرية التعبير ما يشير إلى وعيها أو لا وعيها السياسي، تماماً كما هو حال النظريات جميعاً، فقد غدت نظرية التعبير موضع اعتراض لعديد من النقاد، وسأختار عبارة تيري إيجلتون -مثالاً- في تعليل اعتراضه عليها، لأنها -يقول- «أسهمت، بدراية أو بغيرها، في إسناد وتعزيز افتراضات هذا النظام وتعزيزها»[1]. وهو يشير إلى النظام الرأسمالي والاستغلال الكولونيالي حين تتركز الثروة في أيدي أقلية بالغة الصغر.

هذه الفردية التي كانت محور الأطروحة في نظرية التعبير، إذ تنسينا النص بمَرْكَزتها للذات المنشئة وتفضي إلى إهماله، فإنها تنسينا -من وجهة- دور اللغة التي تسبق الفرد في الوجود، ذلك الدور الذي كشفت عنه الثورة الألسنية في القرن العشرين، فلم يعد المعنى مجرد شيء تعبِّر عنه اللغة، لأننا لا نستطيع امتلاك المعاني أو التجارب أصلاً إلا لأننا نمتلك لغة. وهذا يعني أن تجربتنا كأفراد هي اجتماعية إلى النخاع. وكما تنسينا تلك الفردية اللغة فإنها تنسينا -من وجهة نظرية ثانية- الوجود الاقتصادي المادي وما ينبني عليه من علاقات اجتماعية تؤكد أن الفرد اجتماعي بالضرورة، بحيث يحيل الإنتاج

(1) تيري إيجلتون، نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، دمشق: المدى، 2006، ص 312.

الأدبي إلى رد فعل طبقي في داخل الموقف الاقتصادي. ولا يختلف -من وجهة ثالثة- اللاوعي والشعور الجمعي -مثلاً- في أطروحات مدرسة التحليل النفسي، عن تأكيد الانتهاك للفردية وتحييدها: الانتهاك الذي بلغ مداه في البنيوية وما بعدها.

6 - من نقد الانفعال إلى نقد العدوى به:

وعلى الرغم من أن مقولة التعبير عن الانفعال، بدت لدى تولستوي مجاوزة بالأديب العزلة عبر مقولة «العدوى» لديه التي تضيف توصيل الأدب الانفعال إلى الجمهور إلى تعبيره عن مؤلفه، بما يؤدي إلى اجتماع الناس في انفعالات مشتركة. لكن هذه العدوى التي تغدو بمدى القدرة على إحداثها مركزاً للامتياز والقيمة في الفن، مثيرة للإشكال. فلنتساءل بصددها مع دوكاس عما تؤدي إليه من مفارقة مضحكة حين يحدث التأثير في شخص دون غيره وفي وقت دون سواه؟! وما يرتبط بذلك من دفع الأدباء والفنانين نتيجة تركيز اهتمامهم على الجمهور إلى الابتذال والسوقية، فليس هناك أي ترابط حتمي بين مدى القابلية للعدوى وبين القيمة الجمالية. ولابد أن تثير مسألة الصدق والإخلاص التي كانت مدار تأكيد تولستوي من أجل إحداث العدوى، الأسئلة: فكيف يمكن معرفة صدق الأديب وإخلاصه وأنه يعبر عن انفعالات خاصة؟ وهو سؤال أفضى بجيروم ستولنيتز إلى أن يسائل به كثرة أعمال الأديب وضخامة حجمها: فهل على الأديب أن يمر بكل درجات المشاعر في كل مرة؟! ويسلمنا هذا السؤال -مع ستولنيتز- إلى أسئلة أخرى، فكيف يتسنى لنا معرفة أن تجربة المتلقي هي ذاتها تجربة الفنان؟ وألا يمكن أن تكون انفعالات الفنان صادقة ومع ذلك يعجز العمل لأسباب أخرى عن توصيل الانفعال؟ وماذا نقول بشأن إثارة العمل الأدبي أو الفني في الناس عديداً من التجارب والانفعالات المتباينة؟!

الانعكاس



المرجعية وبناء المفهوم

1 - المرجعية الماركسية:

نظرية الانعكاس هي الاسم الأكثر بروزاً في أطروحات الاتجاه الماركسي النظرية تجاه الأدب، وهي الأكثر تخصيصاً للمنظور الأدبي من الوجهة الماركسية، وذلك بسبب تبلورها المبكر في هذه الوجهة، ودلالتها الأكثر قرباً من المقولات الماركسية الطوباوية والأكثر تجذراً في فلسفتها المادية الجدلية، بالإضافة إلى اتساع مدارها التداولي ضمن المنتمين إلى هذا التيار، خصوصاً في حقبة الاتحاد السوفيتي و«الحرب الباردة». وقد بلغت نظرية الانعكاس تكاملها لدى الفيلسوف والناقد المجري جورج لوكاش György Lukács (1885-1971) وظلت محوراً نشأت بسبب الاختلاف عنه قليلاً أو كثيراً اتجاهات نظرية ماركسية أخرى. وهي إلى ذلك مرتكز نظري أفاد منه المنظور الواقعي باتجاهاته الأدبية النقدية والوجودية حتى وهو يجافي الإيديولوجيا الاشتراكية والفلسفة المادية الجدلية.

والانعكاس هنا تسمية للنظرية على سبيل الاستعارة من الصفة التي توجد بها الأشياء منعكسة في المرآة. وهي استعارة يتجاوب طرفاها في علاقة التشابه، فكأن النظرية هنا تشبِّه الأدب بالمرآة في انعكاس الواقع عليه مثلما تنعكس الأشياء في المرآة. وليست الدلالة بالمرآة على وصف العلاقة بين المعرفة والواقع، أو الفن والواقع، جديدة، فقد عرفناها لدى أفلاطون وهو فيلسوف مثالي وليس واقعياً كما هو حال لوكاش، أي أن الوعي لديه سابق على الوجود، وذلك حين فسر الفن بأنه مرآة تعكس ظاهر العالم الحسي، وتحاكي المظاهر المادية لا الصور العقلية، وكان هذا أحد الأسباب في تدني قيمة الشعر لديه.

لكن دلالة المرآة التي تتضمنها صفة «المحاكاة» أو «التقليد» أو «التخييل» أو «التصوير» وما أشبهها عند عديد النقاد والوجهات النظرية بعد أفلاطون لم تأخذ -غالباً- معنى سلبياً فقد كانت تعبر عن الصدق في التعبير، أو في الشهادة على الواقع، واكتشافه

ومعرفته، أو القدرة البارعة في نقل صور الأشياء وإبداع رسومها... الخ مع التنبُّه دوماً إلى أن العقل غير المرآة، والفن غير الانعكاس الحقيقي للأشياء في المرآة، فهو تشبيه للتوضيح لا للتحقيق، ولم يكن المطلوب من الفنان -والأمر كذلك- مطابقة الواقع بقدر تمثيله ولا الوقوف عند ما هو كائن بل البصر بما يمكن أن يكون.

ومن هنا بدا القول بالانعكاس مثل القول بغيره من الصفات لدى بعض النقاد حتى من أصحاب الوجهة الماركسية، مضلِّلاً؛ فإن كان الفن مرآة -فيما يقول الناقد الفرنسي الماركسي بيير ماشريPierre Macherey (1938-) فإن «العلاقة بين المرآة وما تعكسه (=الحقيقة التاريخية) متحيزة، فالمرآة تختار ولا تعكس كل شيء، والاختيار نفسه غير متوقع؛ إنه عرضي... لذلك فإن صورة التاريخ في المرآة لن تكون انعكاساً بالمعنى الدقيق للاستنساخ أو الصورة المطابقة للأصل، ومثل هذا الاستنساخ مستحيل»[1]. وهذا مؤدى يجعل ما لا تعكسه المرآة معبراً -عند ماشري- بقدر ما هي معبرة فيما تعكسه، و«غير المنطوق» لديه هو على الدرجة نفسها من أهمية «المنطوق» في النص الأدبي. وهو بهذا الحسبان يهز القناعة في الانعكاس كما تصوره لوكاش، لأنه يحسب حساب عناصر اللاوعي مستفيدا -فيما يشرح مترجم الكتاب في مقدمته- من فرويد في «القراءة الأعراضية» symptomatic reading التي تمكننا من تعيين الثغرات والسكتات والتناقضات والغيابات التي تمسخ النص وتكشف عن وجود المكبوت من تلك المواد الإيديولوجية التي تُحوَّل في مهمة الإنتاج الأدبي»[2].

لكن الانعكاس، في المادية الجدلية، ليس تفسيراً للفن فقط، بل هو تفسير له في ضوء مجمل نظرية المعرفة فيها، التي يترتب الوعي فيها على الوجود المادي. والقاعدة المحورية في منظور المادية الجدلية للمعرفة هي قولة ماركس في مقدمة كتابه «نقد الاقتصاد السياسي» (1859): « ليس وعي الناس (هو) الذي يحدد وجودهم، ولكن وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم»[3]. وقد أخذ التمييز بين الوعي والوجود الاجتماعي المادي هنا قسمةً على جهتين إحداهما «بناء سُفْلي» هو العلاقات الاجتماعية الاقتصادية، والآخر «فوقي» وهو ما ينتمي إلى الوعي والفكر ويتضمن السياسة والفن والدساتير والعلم وكل ما نتج عن الوعي. والقصد من ذلك بيان تبعية الوعي لبنية الوجود الاجتماعي الاقتصادي، واستقلالية هذا الأخير عن الوعي. ومن هنا جاءت

(1) Pierre Macherey, A Theory of Literary Production, trans. Geoffrey Wall, London: Routledge & Kegan Paul, 1978, pp. 120-121.

(2) Ibid., p. viii, and look at «The Spoken and the Unspoken» pp. 85-89.

(3) كارل ماركس، نقد الاقتصاد السياسي، ترجمة: راشد البراوي، بيروت: دار النهضة العربية، 1969، ص 3.

مقولة الانعكاس فالوعي أو العقل ما هو إلا انعكاس للمادة، لكن الفن وغيره من أشكال الوعي تملك -على رغم تلك التبعية- استقلالاً نسبياً يتيح لها القدرة على العودة بالتأثير على الواقع الذي تنتج عنه مقترحة التغيير له أو داعية إلى تثبيته[1]. وهو التأثير الذي يصنع لأشكال الوعي قيمتها وجدواها التي لا تنفصل عن قيمة المعرفة للواقع والتغيير له.

2 - بناء المفاهيم والمصطلحات:

وقد تبنَّى لوكاش المقولة الماركسية عن الانعكاس بين البنيتين الفوقية والسفلية، وأخذ يستثمر العديد من المصطلحات والمفاهيم لتعميقها، وأولها مفهوم الوحدة الشاملة. فما يعكسه الفن ليس الانطباعات الأولية للحس، وليس مظاهر الواقع، أو نثارة أشيائه وأشخاصه، وإنما عمقه وعلاقاته التي تصور وحدته الشاملة. وهذا يحيلنا على النظرية المعرفية لفلسفة الانعكاس في المادية الجدلية، تلك التي رأى لوكاش أن الانعكاس بمعناه الدقيق والعميق لا يمكن تصوره إلا من خلالها. فالعالم لديها ليس أشياء وظواهر متفرقة وإنما كل موحَّد، وهو ليس وجوداً ساكناً وإنما هو في تحول وتطور دائمين، بسبب اشتمال المادة على تناقض داخلي يتم حله بتحولها جدلياً إلى كيفية جديدة تحمل تناقضاً جديداً[2]. لا بد -إذن- أن يكشف الانعكاس عن نمط التناقضات الذي يكمن من وراء نظام اجتماعي معين، وهذا الكشف يستلزم المجاوزة للظواهر الفردية المنعزلة إلى العملية المتكاملة للحياة التي يبرز فيها الإنسان والمجتمع في كلِّيتهما الموضوعية المتحركة.

ويأتي مفهوم «النموذج» لدى لوكاش واحداً من أبرز متكآته في تطوير دلالة الانعكاس. وقد عُرِف النموذج -أكثر ما عرف- في الدراسات النقدية الأدبية بدلالته على الشخصيات التي تغدو رمزاً بصفة أو بأخرى مثل سيزيف ودون كيشوت وعطيل وهاملت وعنترة والسندباد وأيوب والشيطان والبخيل والشخص الآثم... الخ فيتداوله الأدباء بطرق مختلفة ويخرج لينتقل من أدب إلى أدب في الإطار العالمي. ولدى لوكاش فإن «التصوير الحي للإنسان الكلي ليس ممكناً إلا إذا حدَّد الكاتب من خَلْق النماذج هدفاً له»[3]. والواقعيون الكبار -بحسب وصفه- «عندما ينقِّبون في الواقع بوصفهم

---

(1) انظر،

Raymond Williams, Marxism and Literature, Oxford University Press, 1977, Base and Superstructure, pp. 75-76.

(2) انظر -مثلًا- جورج لوكاش، دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف بلّوز، ط3، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1985، ص ص 28-33.

(3) جورج لوكاش، بلزاك والواقعية الفرنسية، ترجمة: محمد علي اليوسفي، صفاقس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، 1985، ص15.

كتَّاباً لاكتشاف النموذج الحقيقي، فإنهم يقدِّمون في الوقت نفسه مرآة كاشفة للمجتمع الحديث يمكن لنا اليوم أن نتتبع فيها درب الآلام المتعلق بكلِّية الإنسان»[1]. أما نموذجية هذا النموذج فتنتج -من وجهة لوكاش- عن التقاء الخاص والعام فيه، ذلك أن الانقسام للإنسان الكلي إلى إنسان حياة عامة وإنسان خاص هو -فيما يرى- تشويه وتمثيل بالكائن الإنساني وهو من الأوهام الملازمة للمجتمع الرأسمالي[2]. ويرى لوكاش أن النموذج ليس شخصية متوسطة كما يذهب إلى ذلك المذهب الطبيعي وليست فذة تسقط في العدم نتيجة استثنائيتها، وإنما هي حسب الطباع والظرف، إنه لا يصير نموذجاً إلا لأن كل العناصر المحدَّدَة الجوهرية إنسانياً واجتماعياً في مرحلة تاريخية معينة تتقارب وتتلاقى فيه[3]. وقد غدا لديه نموذج الأم الذي مثَّلت عليه شخصية «نيلونا» في رواية مكسيم جوركي «الأم» (1905) أحد أبرز الأمثلة لذلك[4]. إنها امرأة عاملة جاهلة ذات أصل ريفي، يموت زوجها مبكراً ويندمج ابنها في الحركة الثورية فتتيح لها هذه الظروف التعاطف العفوي مع الثورة بغريزتها. فنموذجيتها من وجهة تطور الثورة، إذ سلك طريقها فيما بعد ملايين العمال الفلاحين. وهي نموذجية تشف -وفق صفات النموذج عند لوكاش- عن تجسيد العموم في الخصوص، وتلاقي الكل والجزء، والجماعة والفرد، والموضوع والذات، والجوهر والمظهر. ويفضي الانعكاس -فيما تجسد الرواية- إلى وحدة تزيد على مجرد مجموع الأجزاء وإلى إعادة لتنظيم ما يبدو في الحياة اليومية ركاماً من الأشياء المتناثرة والمصادفات والفوضى وذلك بترتيبها على ضرورتها الموضوعية، وانتقاء أكثر التجارب تمثيلاً لغيرها.

3 - الانحياز المذهبي:

لكن الانعكاس، هكذا، يبقى أسير رؤية مذهبية موجّهة، فهو ليس تفسيراً محايداً للأدب، والماركسية -بالأساس- لا تتصور معرفة محايدة، فاحتياجات الإنسان هي التي تحدِّد الحقيقة. ولماركس مقولة مركزية في الاتجاه كله قالها في المقالة الحادية عشرة من مقالاته حول فيورباخ (1888)، ووردت عند لوكاش بالمعنى الذي يؤكد مركزيتها

(1) نفسه ص17.
(2) نفسه ص17.
(3) نفسه ص11، وانظر، دراسات في الواقعية، ص ص 46-47، 67.
(4) انظر، دراسات في الواقعية، ص ص68-70 والثورة التي تتحدث عنها الرواية ليست الثورة البلشفية (1917) فقد صدرت قبل حدوثها، بل ما سمي بالثورة الروسية الأولى (1905-1907) التي انتهت إلى تحوُّل النظام في روسيا من ملكية مطلقة إلى ملكية دستورية. وتُرجمت الرواية إلى العربية ترجمات عدة، منها ترجمة رحاب عكاوي، وترجمة أحمد سويد، وترجمة فؤاد أيوب وسهيل أيوب.

لديه، وهي قوله: «إن الفلاسفة لم يأتوا سوى تفسير العالم بأساليب مختلفة، ولكن الغاية هي تحويله»[1]. ولقد كان من دأب لوكاش الانتقاص من كل المذاهب والمدارس الأدبية في سبيل الإعلاء للواقعية الاشتراكية واختصاصها بالإثراء للمعنى الأدبي والإنساني. فأدباء الحداثة -لديه- ليسوا أصلاء، وما يعكسه أمثال جويس وتوماس مان وبروست وكافكا وبيكيت وفوكنر وفرجينيا وولف في أعمالهم، إنما هو نظرة ساكنة للتاريخ، لأنهم لا يدركون الوجود الإنساني من حيث هو جزء من مناخ تاريخي متحرك، وقد شغلوا أنفسهم بالبراعة الشكلية التي تتصل باهتمامهم الضيق بالانطباعات الذاتية، والنزعة الفردية المفرطة[2]. ولم يسلم الطبيعيون مثل إميل زولا من نقد لوكاش فهم يعكسون الواقع خلافاً للحداثيين، ولكنهم يعكسون ظاهره لا جوهره، وسطحه لا أعماقه، ولذلك فإنهم يقدِّمون ما يشبه التصوير الفوتوغرافي للواقع[3]. والنتيجة هي أن أدباء الحداثة وأدباء الواقعية الطبيعية يشوِّهون الواقع ويفقرون الأدب.

هذه المذهبية في نظرية الانعكاس لدى لوكاش، لا تنفك عن مبدأ الالتزام الذي كان أحد معرِّفات لوكاش الأساسية للانعكاس من حيث هو علامة على الفن الواقعي الاشتراكي الذي لا قيمة -عنده- لغيره[4]. والالتزام هنا موقف إيجابي أو سلبي من الوقائع في زمن الكاتب، فالأدب معرفة بالواقع ولا معرفة -فيما ترى المادية الجدلية- دونما انحياز. وهذا الانحياز يجب أن يتمثَّل منظور التناقض والصراع الطبقي من جهة الطبقة العاملة ومصلحتها، و بالترامي إلى اجتثاث العالم القديم، وهو ما يجعل موقف الأديب من الوجهة الواقعية الاشتراكية مجسَّداً في موقف البطل الإيجابي المتفائل لأن التاريخ يتقدم ضرورةً -بحسب التاريخية الماركسية- إلى الحل الاشتراكي. والإيجابية والتفاؤل هما نقطة اختلاف جوهرية عن «الواقعية النقدية» لدى بلزاك وتشيخوف وأمثالهما التي تحفل بالسلبية والتشاؤم على الرغم من مديح لوكاش لها، مثلما هي نقطة اختلاف أكثر جوهرية مع نزعة الحداثة والواقعية الطبيعية، بحيث يمكن تقويم رؤية لوكاش إلى الأدباء دوماً من منظور الالتزام بالمعنى المذهبي.

---

(1) جورج لوكاش، التاريخ والوعي الطبقي، ترجمة: الدكتور حنا الشاعر، ط2، بيروت: دار الأندلس، 1982، ص13.

(2) انظر،
György Lukács The Ideology of Modernism, in, David H. Richter (ed.) - The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends, 3rd edition, Bedford/St. Martin's, 2007, pp. 1218-1232.

(3) انظر، جورج لوكاش، دراسات في الواقعية، ص ص 129-139، وبلزاك والواقعية الفرنسية، ص ص 13-15، وهجومه على الواقعية الطبيعية عند إميل زولا لا ينفك لديه عن نقده لواقعية بلزاك.

(4) انظر عن ذلك حديث لوكاش عن الواقعية الاشتراكية في: معنى الواقعية المعاصرة، ص 122 وما بعدها، ودراسات في الواقعية، ص ص 64-65.

ولا تنفك نظرية الانعكاس -ما دام الأمر كذلك- عن الإيديولوجيا من حيث هي -استناداً على كارل مانهايم- خطاب فئوي في مأتاه ويحمل نظرة أو مصلحة جزئية أو قطاعية ويزعم -مع ذلك- الشمول والكلية، وذلك بتمويه صفته بادعاء يقين موضوعي أو عقدي من العلم أو من «حتمية التاريخ» أو من توسل قيم كبرى ومتعالية. ولذلك تصير الإيديولوجيا بنية مغلقة، تحمل كل الإجابات، ولا تقبل الانتقاص منها أو الزيادة عليها، ولا المساءلة لها واختبارها. لكن النظر إلى حقيقة الانعكاس من حيث اشتماله على نوع من التفكير المعارض للأمر الواقع والطامح إلى تغييره وتمثُّل المستقبل واستحضاره بكيفية مستمرة في نوع من الحلم الاجتماعي هو ما يصله بصفته هذه بدلالة «اليوتوبيا» -أي الطوبى- التي يفرقها مانهايم عن الإيديولوجيا بحيث تخصِّص لديه إيديولوجيا الفئات الاجتماعية المعارضة أو المضطَهَدة والجماعات السياسية الصاعدة، وذلك في مقابل دلالة الإيديولوجيا على ما يهدف من التفكير إلى استمرار الحاضر ونفي بذور التغيير الموجودة فيه، وهو دائماً فكر الطبقة السائدة والحاكمة للواقع.

كما يفرق مانهايم اليوتوبيا الاشتراكية-الشيوعية عن اليوتوبيا الليبرالية بأن الأولى تضع المستقبل في نقطة زمنية محددة وهي الفترة التي تنهار فيها الحضارة الرأسمالية، وذلك بخلاف الليبرالية التي لا تحديد زمنياً ليوتيبياها في المستقبل. ويضيف إلى ذلك فارقاً آخر ينبع من المثل الأعلى فيهما، فالمثل الأعلى في العقلية الاشتراكية هو مادة جديدة تكاد تشبه كائناً حياً له ظروف وجود محدَّدة يمكن أن تصبح معرفتها هدفاً للبحث العلمي، وهو في العقلية الليبرالية أحلام وشهوات وأوامر خيالية أي أنه من طبيعة تجريدية شكلية إنه مجرد رأي[1]. فليس الانعكاس مجرد تصوير للواقع أو تعبير عنه، بل هو تصوير من زاوية معينة للصراع ووفق مبدأ الالتزام، وليس الالتزام بأي مبدأ أودين أو ثقافة بل بالواقعية الاشتراكية.

وقد ترتَّب على ذلك أن الانعكاس اهتمام بالمضمون لا بالشكل. صحيح أن لوكاش يؤكد على وحدة الشكل والمضمون وأن المضمون يقتضي شكله المناسب، لكن هذه الوحدة تتمزق ما دام الالتزام يحيل على فكرة سابقة على شكلها ومؤدًّى مقدَّم على الصياغة. والأمر لا ينفصل عن تضمُّن نظرية الانعكاس التأكيد على المؤلِّف في إرادته وقصده وحضوره الواعي، وهو تأكيد يضاد الأطروحات النظرية تجاه الأدب في النقد الجديد وما تلاه، تلك التي بلغت ذروتها في مقولة «موت المؤلف» لدى البنيوية.

(1) كارل مانهايم، الإيديولوجيا واليوتيبيا، ترجمة: محمد رجا الدريني، الكويت: شركة المكتبات الكويتية، 1980، ص 129، 287-294.

ولم يكن غريباً من هذا المنظور أن تكون التفسيرات النقدية التي تحيل النصوص على ما يجاوز وعي المؤلف بالموضوع الذي يلتزم به وإرادته تجاهه، موضع هجوم متفاوت من وجهة الانعكاس الملتزم، سواء اتجهت إلى ما يأتي من وجهة اللاوعي الفردي والاجتماعي أو إلى البيئة والمحيط التاريخي، أو إلى الصياغة واللغة. وقد وجَّه لوكاش انتقاصاً لهيبوليت تين وغيره -مثلاً- ممن رأوا تفسير الأدب عبر علاقته بمحيطه الزماني والمكاني، فتفسيرهم من وجهة لوكاش ناقص لأنه لا يلتفت إلى حركة الواقع الاجتماعي ولا إلى ما يجسِّده الكتَّاب من قوى تاريخية في فنهم، ولم تكن السيريالية أو تيار الوعي -مثلاً من جهة أخرى- في إحالتها على ما يجاوز الوعي أحسن حالاً من تين في انتقاص لوكاش لهما.

من انعكاس الواقع إلى تحويله

1 - التمرد على الأرثوذكسية الحزبية:

المعركة الأدبية التي اشتعلت بين لوكاش وبريخت، في الثلاثينات من القرن الماضي، استهدفت من قبل بريخت محاصرة مفهوم لوكاش النظري للأدب، والكشف عن ضيق دلالته على الواقعية وتزييفه لها. وهو مفهوم بدا، في مقابل أطروحة بريخت، شديد الأرثوذكسية الحزبية والأكاديمية، تلك التي كان بريخت متمرداً عليها على الرغم من ماركسيته. لقد عارض بريخت الواقعة الاشتراكية مستبدلاً إياها بمسرحه الملحمي ووجهته الفنية التي وصفها بـ«اللاأرسطية» وهما قوام ما يخصص الواقعية لديه ويفسح أرجاءها في اتجاه ما يجاوز بها شكلاً محدَّداً، يقوم على الإيهام بالواقع والوحدة الشكلية والأبطال الإيجابيين[1]. وهذه صفات ثلاث تتضمن مجمل ما أسَّس له لوكاش نظرياً أعني مفهومه للأدب بوصفه انعكاساً للواقع، والوحدة الشاملة، والالتزام. وقد لاحظ رامان سلدن في تسمية بريخت لوجهته بـ«اللاأرسطية» طريقة مستترة لمهاجمة خصومه، وهذا صحيح بمعنى الدلالة بها على انحصارهم المدرسي، لكن هؤلاء الخصوم ليسوا

---

(1) انظر عن العلاقة بين بريخت ولوكاش: Stanley Mitchell, Introduction, in, Walter Benjamin, Understanding Brecht, trans. Anna Bostock, London, New York: Verso, 1998, pp. viii-xix.

من الدائرة الماركسية فحسب، كما يمكن أن نمثل هنا بلوكاش، بل ومن خارج تلك الدائرة ممن يرون الأدب وفق منطلقات مدرسية شكلية.

فإذا كان لوكاش ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه وحدة تعيد التآلف وتوفِّق بين الفرد والمجتمع، والخاص والعام، والجوهر والمظهر، والعيني والمجرد، وهي المتناقضات التي نجم عنها -من هذه الوجهة- اغتراب الإنسان في الرأسمالية، فإن بريخت ينظر إلى الأدب من زاوية كشفه عن المتناقضات لا سترها، والوقوف عليها لا تجاهلها، ورصدها وهي متناقضة لا متآلفة، ولذلك يرى بريخت إيجاد فاصل بيننا وبين الموضوع والشخصيات، في وجهة مناقضة لما كان يتطلبه أرسطو من الاتحاد الوجداني بين الجمهور والبطل المسرحي لينتج عن ذلك لديه «التطهير» من الانفعالات. وهي الوجهة التي يرى بريخت أنها تُخْفِي الفروق الاجتماعية بين الجمهور، ولها سيادة على النظرة الجمالية في المجتمعات ذات الفروق الاجتماعية، وليس ما يؤسس له أمثال لوكاش من منظور جمالي بمنجاة منها. إن بريخت -على العكس من ذلك- يبحث عن إبراز الفروق بين جمهور العمل أو المتلقين له، عن طريق مخاطبة العمل للعقل «ما هكذا ينبغي أن تسير الأمور» والدفع به إلى اتخاذ قرارات ومواقف تجاه تلك المتناقضات تزيحها من الحياة.

ولم تكن الحبكة المتلاحمة، أو النص على حتمية وشمول معيَّنين، في وارد الوجهة النظرية التي طرحها بريخت. فمن الضروري -فيما رأى- ألا يكون العمل المسرحي كاملاً في ذاته، وإنما يكتمل بالطريقة التي يُمارس بها بحيث تكون عملية الاستهلاك له وتلقيه جزءاً من عملية الإنتاج له. أما بنيانه فيتم لدى بريخت دائماً في مشاهد متقطعة لها حرية كبيرة في سيرها، حتى لتترك انطباعاً بأن من الممكن إضافة فصول إليها أو حذف أخرى منها، لكن هذا الانطباع خاطئ فيما يصفه جاك دي سوشيه[1]. وبدلاً من تصور طبيعة شاملة وثابته وذات وحدة عميقة وتجربة تامة للإنسان، يبدو الإنسان كما نلقاه على نحو محسوس في الشارع أو في المصنع، وهو ليس معروفاً على نحو ما يمكن أن نعتقد في ضوء العلوم الإنسانية مثلاً. وقد بدا تغريب الوقائع ونزع الألفة عنها -وهو ما يعيدنا إلى أطروحة الشكلي الروسي فيكتور شكلوفسكي عن تقنية الفن- خاصية جوهرية في مسرح بريخت، فالوقائع تُقَدَّم بطريقة تبدو معها غير مألوفة ومثيرة للدهشة.

هكذا تجاوز بريخت الإيهام بالواقع بقدر ما قضى على الوحدة الشكلية وعلى النهايات الحتمية. ولذلك اتهمه لوكاش بالانحطاط الشكلي، فالرؤية النظرية التي

(1) برتولت بريشت، ترجمة: صياح الجهيم، دمشق: وزارة الثقافة، 1993، ص56.

تتكشَّف عنها أعماله وتجلوها فلسفته الجمالية، تقطع مع نظرية الانعكاس لدى لوكاش، وتقطع مع الواقعية الاشتراكية. وقد رد بريخت على اتهام لوكاش له، واصفاً إياه بأنه لم يقدِّم سوى تحديد شكلي للواقعية، وأنه اتخذ من هذا الشكل الذي يصفه بالواقعية، شكلاً كونياً ومطلقاً، وفرضه بطريقة دوغمائية بوصفه الشكل الأرقى من كل أشكال الأدب. أما الحقيقة فتبدو -بالنسبة لبريخت- في نسبية هذه الواقعية من الناحية التاريخية، لأنها مذهب القصة الواقعية في القرن التاسع عشر. والنتيجة التي استخلصها بريخت من ذلك هي أن لوكاش يتجاهل الأساس التاريخي للشكل، ويتساءل باستنكار: كيف يمكن أن نستعير الأشكال التي نتجت عن مرحلة سابقة في الصراع الطبقي لنفرضها على المبدعين كي يعيدوا تخليقها في مرحلة لاحقة؟! ويجيب على ذلك، ساخراً، بقوله: إن ذلك أشبه برفع شعار يقول: «كونوا مثل بلزاك ولكن كونوا أبناء عصركم!»[1].

ويهمنا هنا ما أحدثه بريخت من كسر لطوق الاحتكار للواقعية، لأن لازم ذلك يتضمن الإفساح لتلك الاتجاهات التي رأى فيها لوكاش نزعة فردية انعزالية، وتجريباً شكلياً فارغاً، ونظرة سكونية للتاريخ... إلخ وذلك بحسابها جزءاً في الدلالة على واقع تاريخي، مهما بلغت من التجريد، وأنها تستوي في قابلية الوصف بالواقعية ما دام الوصف بالواقعية وصفاً لا ينفك عن النسبية. وقد وضع روجيه جارودي، في ستينات القرن الماضي «واقعية بلا ضفاف» عنواناً لكتابه الذي جمع فيه دراساته عن ثلاثة ممن يقعون في دائرة أوصاف لوكاش تلك، وكانت أعمالهم مع آخرين على شاكلتهم موضع الهجوم المذهبي عليهم من لوكاش. وأولهم الرسام التكعيبي بابلو بيكاسو والثاني أحد أبرز أمثلة الحداثة في الشعر الفرنسي، وهو سان جون بيرس، والثالث فرانز كافكا، القصصي المشهور بالكابوسية والعدمية والاغتراب[2]. وبالطبع لا يمكن لأي منهم التمثيل على الانعكاس ولا على الواقعية الاشتراكية كما يفهمهما ويريد أن يفرضهما لوكاش.

2 - المعارضة للشمولية والأداتية:

ولقد اتضح الرفض للواقعية، وملزومها نظرية الانعكاس، لدى مدرسة فرانكفورت، وعلى رأسها: ماكس هوركهايمر وثيودور أدورنو، وهربرت ماركوز الذين تبنَّوا فكراً

(1) نقلا عن تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة: جابر عصفور، مجلة فصول، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، م5،ع3، 1985، ص 39.

(2) انظر الترجمة العربية: روجيه جارودي، واقعية بلا ضفاف، ترجمة: حليم طوسون، مراجعة: فؤاد حداد، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

نقديا تجاه التنوير والفكر العقلاني والفلسفة الاجتماعية، لأن ناتج ذلك عملياً هو العقل الأداتي والمجتمع الشمولي والابتعاد عن الجانب الإنساني في الإنسان. ولذلك حظي أدباء الطليعة الحداثية وفنانوها بتقدير لدى هذه المدرسة، لأنهم يقاومون هيمنة المجتمع الشمولي وهذه المقاومة لدى مدرسة فرانكفورت ليس لها إلا مجال وحيد هو مجال الفن والأدب. وقد بدت مقاومة الفن والأدب للشمولية لدى أدورنو في نفيه اتصال الأدب اتصالاً مباشراً بالواقع، فالانفصال بين الفن والواقع هو الذي يصنع وظيفة الفن وخصوصيته. هذا الانفصال هو ما يكسب كتابات الحداثة قوة وقدرة على نقد الواقع ونفيه، وفي المقابل فإن التصاق الفن الجماهيري بالواقع واتصاله به يجعله عاجزاً عن نقده ومستسلماً له. إن الفن -فيما يستنتج أدورنو- لا يسوغ أن يكون انعكاساً للواقع ولنسق علاقاته الاجتماعية الاقتصادية، لأنه -والحالة هذه- فن عقيم، وهو إذا أراد أن يكون فاعلاً فإن عليه أن يمارس دوراً داخل النسق وليس بالانعكاس له، دوراً منتجاً لمعرفة تنفي الواقع الفعلي وتنقده[1].

وذهب أدورنو -في هذا السياق- إلى التأكيد على الصورة الجمالية للفن؛ فالفن حين يرتبط بمضمون الواقع، فإنه يؤكد الواقع ولا ينفيه. وبذلك يستشرف أدورنو في استقلالية الفن الذاتية فعل التحرير للواقع التاريخي: فعل الخيال، هذا الفعل الذي يضيع نتيجة استخدام المؤسسات للفن، وضمن هذا الاستخدام توظيفه في سبيل الالتزام الحزبي والسياسي. وهنا مرجعية إعجاب أدورنو بالفن الطليعي الحداثي؛ فهذا الفن يحقق الاستقلالية الذاتية عن الواقع: الاستقلالية التي تندرج ضمن المنظور الفلسفي لأدورنو في نقضه لمبدأ المماثلة بين الحقيقة والكلية، والمطابقة بين العقلي والواقعي عند هيجل في اتجاه الاقتراب من هوسرل. إنها عقلانية مغايرة لدى أدورنو -كما عند رواد مدرسة فرانكفورت عامة- تدرك التفكك والاختلاف، بدلاً من التماثل والتكامل.

لذلك قال «إن العمل (الفني) الناجح... ليس ذلك الذي يحل التناقضات الموضوعية في تناغم زائف، وإنما ذلك الذي يعبر عن فكرة التناغم سلباً بتجسيد التناقضات غير منقوصة في بنيته الداخلية»[2]. وهذه عقلانية لا تختلف عن هيجل فحسب، بل تختلف عن لوكاش، وهو الاختلاف الذي يسجله ريموند وليامز، قائلاً: «يطرح أدورنو مصطلح التوسط mediation في العلاقة بين المجتمع والفن، أو بين البنية السفلى والعليا، بدلاً من مصطلح

(1) Theodor Adorno, The Autonomy of Art, in, Theodor Adorno, The Adorno Reader. ed. O'Connor. Oxford: Blackwell, 2000, pp. 239-263.

(2) Ibid., p. 208.

الانعكاس عند لوكاش. فلا ينبغي لدى أدورنو أن نتوقع حقائق اجتماعية منعكسة بطريقة مباشرة في الفن لأن هذه الحقائق تمر عبر عملية توسُّط فيها يغير محتواها الأصلي»[1].

أما هوركهايمر فإن مقاومة الفن لديه للشمولية تبدو في رؤيته إليه من حيث هو وسيلة خاصة لتجاوز الواقع. فما يضيفه الفن من رؤى جديدة إلى الواقع يستعصي أن يحتويه ما هو مألوف وسائد من القوالب وأشكال الوعي. إن الفن -فيما يرى- يصدم وعي الناس بوضعهم اليائس، وليس رفض الجماهير لأدب الطليعة إلا لأنه يزعج غفلتهم ويصعق مألوفيتهم لواقع يمارس استغلالهم[2]. لذلك فإن هوركهايمر يرفض أن يكون الأدب مجرد انعكاس للواقع بالمعنى الذي ذهب إليه لوكاش، وهذا هو ما جعله -على عكس لوكاش- ينظر إلى ما يقوم به كتاب الحداثة بتثمين عال لأنهم يفتِّتون الواقع الحديث ويمزِّقون صورته ويكشفونه للوعي. فالنزعة الفردية المغتربة أو السكونية والشكل الفارغ التي رآها لوكاش في أدب بروست وبيكيت وجويس وأمثالهم ليست بلا قيمة لأنها تصوِّر بصدق خواء الثقافة الحديثة وتؤشِّر على اغتراب الإنسان. إنها تتألَّف بهذه الكيفية المفارقة لاكتمال الحبكة ومعقوليتها ووحدتها لتمتلك ما يباعد بينها وبين الواقع فتتمكن من رؤيته ومن الدلالة على نفيها له واستبعادها إياه.

وقدَّم هربرت ماركوز نقداً للنظرية الجمالية الماركسية، يكشف عن محاصرتها للعمل الأدبي بالنفعية، وإحالتها إياه إلى جزء من آلة الدولة الاشتراكية، راهنة قيمته إلى مدى فاعليته في بناء واقع اشتراكي، وإلى العامة. إنه أدب البروليتاريا لا غير. ويذهب ماركوز إلى أن الفن بعكس الواقع يقف عند ما هو جوهري، متخلصاً من التفاصيل، لينقذ الإنسان من الانعكاس التام للأحاديث اليومية. ولهذا اتخذ من التركيز على أهمية البعد الجمالي في حياة الإنسان مداراً لنقده لمفهوم الانعكاس وهجومه على مبدأ الالتزام الواقعي، محيلاً على البعد الجمالي القوةَ التحريرية للفن وتغييره للواقع عن طريق الحد من طغيان العقل والقمع وإطلاق طاقة الخيال[3]. وكان تركيزه على بريخت وكافكا وبيكيت هو مجلى التجسيد لديه للحساسية الجمالية خارج حسابات الالتزام والانعكاس: الحساسية الثائرة على المؤسسات القمعية.

ولم يكن الانعكاس لدى ولتر بنيامين، الذي كان صديقاً حميماً لبريخت، وصفاً مطابقاً للشكل الأدبي. فقد انحرف بنيامين برؤيته عما انبنى عليه مفهوم الانعكاس من

---

(1) Raymond Williams, , Op. cit., p. 98.

(2) نقلًا عن: رامان سلدن، مرجعه السابق، ص ص 64-65.

(3) انظر، هربرت ماركوز، البعد الجمالي: نحو نقد النظرية الجمالية الماركسية، بيروت: دار الطليعة، 1979، ص15 وما بعدها.

الحسبان للعلاقة بين موضع العمل الأدبي وعلاقات الإنتاج في عصره، أي العلاقات الاجتماعية الاقتصادية، واستبدل بذلك منظوراً مغايراً يقف على وظيفة العمل الأدبي داخل علاقات الإنتاج الأدبي في عصره. إن الأدب -من هذا المنظور- شكل من أشكال الإنتاج الاجتماعي، أي سلعة يتم إنتاجها وبيعها، لكن هذه الصفة لا تقف خارج الأدب مستقلة عن إحداث أي أثر على تحديد الشكل الأدبي، بل هي حقيقة تحدِّد طبيعة الفن نفسه إلى حد بعيد. ولذلك فإن بنيامين ينظر إلى عمل الأديب على تقبُّل قوى الإنتاج الفني المتاحة أو تطويرها وتثويرها لخلق علاقات اجتماعية جديدة بينه وبين المتلقي، بحيث تصبح ملكية الفن عامة ومتاحة للجميع.

وهذا تجاوب مع أفكار بريخت الذي خصه بنيامين بأحد كتبه، شارحاً عبره المسرح الملحمي، ومستقصياً أبرز خصائصه الفارقة، وتعليقات بريخت في شأنه بالإضافة إلى تناوله قصائد لبريخت وروايته «ثلاثة بنسات» وإدارته حواراً معه[1]. ولا يستقل اهتمام بنيامين ببريخت عن اهتمامه ببودلير والسيريالية إضافة إلى الرومانسية الألمانية[2]. وهو اهتمام دال في الاتجاه المعاكس للوكاش: الاتجاه النظري لمفهوم الانعكاس، والاتجاه المذهبي لمبدأ الالتزام الاشتراكي.

وقد وصف بنيامين في مقالته «العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي» (1933) السينما والراديو والصحف والتصوير الفوتوغرافي والتسجيلات الصوتية بأنها توسع ملكية قوى الفن، وترتَّب على ذلك -فيما رأى- تطوير في أشكال الفن، فالصحيفة -مثلاً- تجمع الشاعر والكاتب، والباحث والمعلِّق، وتلغي الانفصال بين الأجناس الأدبية. وهكذا هو الحال مع التقنيات الأخرى التي غيَّرت من أشكال الإدراك والعلاقات التقليدية للإنتاج الفني، فلم يعد الاهتمام مقصوراً على موضوع العمل الأدبي فحسب، بل امتد ليشمل وسائل إنتاجه أيضاً. إن شيوع الفن وسهولة استنساخه وتوزيعه بالوسائل الحديثة قضى على ما يسمى بـ(الفن الراقي) وتركت وسائل الإنتاج هذه، أثَرَها على شكل الأدب، بحيث لم يعد يتيح لنا التأمل الهادئ بل يعرِّضنا إلى صدمات متقطعة ويجرد الموضوعات من هالتها[3]. والمعنى الذي نستخلصه من ذلك هو أن الأدب

---

(1) Walter Benjamin, Op. cit. ,

(2) Walter Benjamin: Selected Writings, ed. Marcus Bullock and Michael W. Jennings, trans. Suharkamp Verlag, Harvard University Press, 2002, Vol. 1, p. 361, Vol. 2, p. 207, 225.

(3) انظر الترجمة العربية لهذه المقالة التي ترجمت غير مرة، منها: ترجمة سيزا قاسم، مجلة شهادات وقضايا، ع2، 1991، ص ص 239- 242. وترجمة أحمد حسان، ضمن كتاب: والتر بنيامين، مقالات مختارة، عمان: دار أزمنة، 2007، ص ص160-168. وترجمة نشوان محسن دماج، مسقط: مؤسسة عمان للصحافة، مجلة نزوى، ع 69، يناير-مارس 2012.

لا يتحدَّد بانعكاس علاقات البناء الاجتماعي الاقتصادي فيه فقط -عند بنيامين- بل بعلاقات إنتاجه وتداوله أيضاً.

3 - تحويل الواقع لا مشابهته:

وبقدر ما يدلِّل إرنست فيشر في كتابه «ضرورة الفن» (1959) على أن الأشكال الفنية ليست مجرد أشكال نابعة من الوعي الفردي وإنما هي تعبير عن نظرة إلى العالم يحدِّدها المجتمع، وأن أشكال الخبرة الفردية لا تتجمع بصورة مستقلة عن التطورات الاجتماعية، فإنه يلتفت إلى نقطة جوهرية وهي أن «الظروف الاجتماعية قلَّما تجد انعكاساً مباشراً لها في الفنون، والأشكال الجديدة والأفكار الفنية الجديدة لا تتطابق مع المضمون الاجتماعي الجديد تطابقاً كاملاً»[1]. ويرى أنه لا يمكن أن يكون هدف الفن وغايته أن يعيد تمثيل الطبيعة، ولا يمكن أن يكون معناه مجرد التشابه مع الطبيعة، وعندما يعالج الرسام ذو النزعة الطبيعية موضوع سحب وعاصفة تتجمع فوق مدينة، بحيث لا تعني لوحته شيئاً أكثر من عاصفة (طبيعية) واقعية فوق مدينة (طبيعية) واقعية، فإن المُشَاهد لا يملك إزاءها أكثر من أن يعترف بالدقة التي سجَّل بها الفنان العاصفة. لكن ذلك هو ما ينزل بمضمون اللوحة ومعناها -في رأي فيشر- إلى الحد الأدنى، أي إلى درجة التشابه التي حقَّقَتْها. إن العمل هكذا يصبح مجرد نسخة من الواقع، منظوراً إليه من الخارج، نسخة خالية من المضمون أو الفكر ودون أن تصبح في ذاتها واقعاً جديداً وهامّاً.

هذا التفكير لدى فيشر خارج ربقة التشابه مع الواقع أو الانعكاس له، هو ما قاده إلى تصوُّر علاقة أخرى بين الأدب والواقع، وهي علاقة التحويل التي يؤول إليها الواقع في الأدب. «فلا بد للفنان، حتى يكون فناناً، أن يملك التجربة، ويتحكَّم فيها، ويحوِّلها إلى ذكرى، ثم يحوِّل الذكرى إلى تعبير، أو يحوِّل المادة إلى شكل... ينبغي أن يفهم القواعد والأشكال والخدع والأساليب التي يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة وإخضاعها لسلطان الفن»[2]. ولنَقُل إن من تعريف الفن أنه وسيلة لاندماج الفرد في الواقع والتقائه بالعالم ورغبته في التمرس بالتجارب التي لم يمر بها -وهذا ما يسهب فيشر في تأكيده وإدارة كتابه عليه، إنه: «ضرورة الفن»- فهل يصب ذلك -لدى فيشر- في معنى الاتصال بين الفن والواقع بشكل مباشر، فنعود من جديد إلى تصور علاقة التشابه والاستنساخ

(1) ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص203.
(2) نفسه، ص16.

للواقع، ونزعم أن انفعالنا هو نتيجة التطابق والاندماج بين ذاتنا المتلقية والذات المشخَّصَة والممثَّلَة في العمل؟!

إن فيشر يميز بين ما يصفه بـ«الاستسلام الديونيسي» (نسبة إلى ديونيس الذي يمثل الغريزة والجماعة والطبيعة الخام) والعنصر «الأبولوني» (نسبة إلى أبولو الذي يمثل العقل والفرد والحضارة) مقرِّراً أن الفن يحوي نقيض الديونيسي وهو العنصر الأبولوني عنصر الرضا والمتعة الذي لا ينشأ من ارتباط المتفرج بما يرى بل من انفصاله عما يرى، من إيجاد مسافة بينهما، فبذلك يتغلب المتفرج (وليس المتفرج هنا سوى خصوص في موضع عموم المتلقي) على التأثير المباشر للواقع، ويعيد تصويره على هواه، فيجد في الفن تلك الحرية السعيدة التي لا يجدها في حياته اليومية بقيودها ومتاعبها[1].

مساءلات نقدية

1 - دعوى الموضوعية والطوباوية:

كان أبرز النقود الموجهة إلى النظرية الأدبية في الماركسية، ما اتجه إلى ملاحظة الانحياز المختبئ خلف دعوى الموضوعية في الانعكاس، تلك التي ترافق دعوى الالتزام بما يدفع التاريخ إلى التقدم، وتفضي إلى قسمة الانعكاس إلى صحيح وزائف. ولذلك فإن رؤية التاريخ والمجتمع على ما هما عليه -فيما نقرأ لدى لوكاش- ليس في دائرة الممكن إلا من منظور الواقعية الاشتراكية. ومبعث تفوقها هذا -لديه- هو ما يوفره المنظور الاشتراكي للكاتب، إذ يمكِّنه من أن يُقَدِّم وصفاً للإنسان من حيث هو كائن اجتماعي أشمل وأعمق مما تقدمه أية إيديولوجيا تقليدية[2]. لكن القول بالواقعية الاشتراكية لم يستبد بمجمل الاتجاه النظري في الماركسية مثلما لم تكن نظرية الانعكاس لدى لوكاش هي أطروحة الاتجاه كله، فقد اتخذ الجدل بشأنهما ما بدت معه الواقعية اصطلاحاً قابلاً للتمدد والاتساع بحيث استوعبت ما ضاقت عنه عند لوكاش من الأدباء والفنانين.

وقد بدت مقولتا الانعكاس والالتزام -لدى ماركسي مثل الإنجليزي ريموند وليامز-

(1) نفسه، ص ص15-16.
(2) معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة: أمين العيوطي، القاهرة: دار المعارف، 1971، ص ص93-135..

نوعاً من التوحيد والدمج بين ما في الانعكاس من نظرة آلية ترى في الفن رد فعل سلبي منعكساً عن الأساس الاقتصادي، وما في الرومانسية من رؤية إلى الفن بوصفه إسقاطاً لعالم مثالي ودفعاً بالبشر إلى قيم جديدة. وهذا يشي بنقده لطوباوية الالتزام، لأنها تتخذ -من وجهته- هذا الوصف المثالي الرومانسي في معرض جمعه إياها مع ما يناقضها أي آلية الانعكاس وماديته. ويشير وليامز إلى أن استعارتي «الانعكاس» عند لوكاش، و«التوسط» عند أدورنو، كليهما دلالة على إساءة قراءة لنظرية ماركس عن القاعدة والبنية الفوقية. فوفقاً لإساءة القراءة هذه، فإن القاعدة الاقتصادية تؤلف حقيقة مادية موضوعية ثابتة، بينما البنية الفوقية (التي تتضمن الفن واللغة) تعكس القاعدة بطريقة ثانوية.

وبهذه الصيغة فإن الأدب يُقرأ دائماً بقصد الاكتشاف لحقائق عامة عن العالم المادي الذي يستقل هو عنه، وينبغي أن يكون المرء قادراً على صنع تعميمات عن المجتمع الذي ينتج الأدب. والمشكلة في هذا التصور -فيما يرى وليامز- أن الأدب يعتمد على الثنائية المثالية التي تميل إلى تجاهل أهمية اللغة والأدب. فلوكاش وأدورنو كلاهما يصنعان في النهاية تمييزاً تصنيفياً بين «الواقع» والكلام؛ بين التفكير والكتابة عن الواقع. وذهب في هذا الصدد إلى الاستشهاد بروايات بيكيت لأنها لا تسمح للقارئ بذلك التمييز؛ فرواياته تذكِّرنا بأهمية اللغة: إنها لا تعكس أو تتوسط الحقائق الاجتماعية الأساسية[1].

هكذا تبدو المناقشة لدور العقل من حيث هو تدخل خلَّاق في العالم وليس مجرد انعكاس له، وهو دور يلحظه لوكاش ويؤكِّده بوصفه علامة على الانعكاس الواقعي وليس الانعكاس الطبيعي، والانعكاس الواقعي -بحسب لوكاش- هو الانعكاس الصحيح أو الحقيقي، لأنه يجاوز تجليات الواقع ومظاهره السطحية إلى الطبيعة الداخلية والجوهرية له. لكن تيري إيجلتون، يمضي في المنظور النقدي نفسه تجاه مفهوم الانعكاس الذي رأيناه عند ريموند وليامز، فيرى أن الإيمان بدور العقل والوعي هكذا لا يترك أي مجال للانعكاس، لأنه إذا كان العقل قادراً على النفاذ إلى المقولات الكامنة في التجربة الآنية فمن الواضح أن الوعي نشاط، أو ممارسة، تؤثِّر في هذه التجربة فتحوِّلها إلى حقيقة، وبذلك لا يبقى ما يبرر الحديث عن الانعكاس[2].

هذا الاستبصار المنبثق عن الالتفات إلى دور الوعي الخلَّاق، أخذ اتجاهاً بالتركيز على مفاعيله في تغيير صورة الواقع وتحويله وإعادة صياغته وليس الانعكاس له أو التشابه معه والمحاكاة له. ولذلك رأينا في المقالة السابقة الرؤية إلى الانفصال بين الواقع والفن

---

(1) Raymond Williams, , Op. cit., pp. 75-107.

(2) تيري إيجلتون، مرجعه السابق، ص35.

لدى أدورنو وهوركهايمر، وموقف الاتساع بالواقعية لتنتظم بيكاسو وبيرس وكافكا عند جارودي، وموقف أرنست فيشر الذي يتشابه في استبدال التحويل للواقع بانعكاسه، مع ما ذهب إليه تروتسكي من أن الخلق الفني انحراف وتغيير للواقع وفق قوانين الفن الخاصة، وما رآه بيير ماشري من إحالة أثر الفن على ما فيه من تشويه الواقع وتحريفه لا في المحاكاة له أو مطابقته. وبوسعنا أن نكتشف تغيير صورة الواقع في الفن بوصفه أثراً لفعل الخيال الخلاق في تغريب الواقع ونزع مألوفيته وترميزه وإعادة تركيبه بما يُجسِّد فعلين متصلين ومتضافرين: أحدهما يجسد الفاعلية الخلاقة للخيال، والثاني يحول دون اللغة المباشرة والتقريرية. وهذا -لا غيره- هو موضع الوصف بالأدبية وسببه.

ومعنى ذلك أن القول بالانعكاس مثل القول بالواقعية لا يفسِّر الأدب بقدر ما يصف وجهة مذهبية ووظيفية فيه. وقد نقول إن الوصل بين الأدب والسياق الاجتماعي مسألة ذات أهمية في استبصار وظيفة الأدب وتطوره، فقد كانت أطروحة الشكليَّيْن: ياكوبسون وتنيانوف عام 1928م منعطفاً لتجاوز ما بدا آلية ميكانيكية في أطروحات الشكلية الروسية الأولى خصوصاً عند شكلوفسكي الذي وصف الفن بأنه شكل أو على حد عنوان مقالته «تقنية»[1]. وذلك بالتفات ياكوبسون وتينيانوف إلى العلاقة بين النسقين الأدبي والتاريخي، فالتطور التاريخي للأدب مرتبط بما يؤثِّر فيه من تطور تاريخي، والتغيرات الاجتماعية أنتجت أشكالاً من الأدب، أو أدت إلى تسيُّدها، مثلما أدت إلى تضاؤل أخرى وتأخُّر مرتبتها[2]. كما قد نقول إن الالتفات إلى مثل هذه العلاقة يبرز بكيفية أو بأخرى في سياق أقرب إلى المثالية منه إلى المادية مثل أطروحة هيبوليت تين في كتابه «فلسفة الفن» (1865)، عن تأثُّر الأدب بعوامل الجنس أو الخصائص القومية، والبيئة، واللحظة التاريخية. فهو لا يعني بالجنس race معنى مادياً بل يعني الخصائص الثقافية المشتركة التي تحكم جماعة بشرية دون علمهم أو موافقتهم. ويعني بالبيئة milieu الظروف المحددة التي تحرف أو تطور خصائص شخص معين. ويعني باللحظة moment الخبرات المتراكمة لدى الشخص. إنها القوة الدافعة له، وهي تتشارك المعنى مع روح العصر zeitgeist ذلك المفهومَ الهيجلي بامتياز[3]. والقول بأن الأدب صورة

---

(1) «Iskusstvo kak priem» Art as Technique (or as Device)، نُشِرت عام (1917) وتُرجمت إلى العربية غير مرة، منها ترجمة وتقديم عباس التونسي ومراجعة حسن البنا، مجلة ألف، القاهرة ربيع 1982، وترجم عيسى العاكوب، أبرز أجزائها، ضمن ترجمته لكتاب: نظرية الأدب في القرن العشرين، تحرير: ك. م. نيوتن، القاهرة: عين للدراسات والبحوث، 1996، ص ص 21-23.

(2) انظر، إلرود إبش، و د. و. فوكيما، نظرية الأدب في القرن العشرين، ضمن كتاب، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة وإعداد: محمد العمري، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 2005، ص ص 28-29.

(3) انظر، John H. Mueller, «Is Art the Product of its Age?», Social Forces, Oxford Journals, (1935) Vol. 13, No. 3, pp. 367–375.

للمجتمع عند مدام دي ستال التي تحدثت في كتابها «الأدب منظوراً إليه في علاقته بالمؤسسات الاجتماعية» (1800) عن أثر القوانين والبيئة والتربية العامة، وربطت ذلك بالنظم السياسية الحاكمة لأنها -فيما تقول- مركز مصالح الناس، والأفكار والعادات تتبع تيار المصالح[1]. والنشأة المنهجية الحديثة لـ«تاريخ الأدب» في القرن التاسع عشر، بتأثير من اهتمام الرومانسية بتجلية فردية المؤلفين التي لا تنجلي دون اكتشاف حياتهم ذات الخصوص في البيئة والجنس والطبقة.

قد نقول ذلك ونضيف إليه أوجهاً نظرية أخرى جاوزت بالأدب الفردية من منظور اللغة التي تمثِّل كينونة مجتمع ممتد في المكان والزمان، وتبقى دوماً غير بريئة -بحسب حوارية باختين- لأنها ممتلئة بالآخرين. أو من جهة الوعي الجمعي واللاوعي، أو جهة القارئ الذي أصبحت النظرية الأدبية تلم بوجوده في ضمنية النص وشكله البنائي. فليس الأدب بناءً في الفراغ أو بناءً فردياً في عزلة تامة بل هو كيان ينشأ في أتون صراع وحوار ومصالح ومخاوف... الخ. فلنضف إلى ذلك -إذن- المذهبين الواقعية النقدية والطبيعية اللذين ظهرا في القرن التاسع عشر، ونتساءل عن مقدار الخصوصية التي امتلكتها نظرية الانعكاس الماركسية.

إن الانعكاس ومعه الواقعية الاشتراكية يحتشدان في اتجاه تصور طوباوي وعبر فلسفة محدَّدة هي المادية الجدلية والتاريخية. وبالطبع لم تكن الواقعية النقدية أو الطبيعية كما لم تكن الرومانسية بلا تصور طوباوي للواقع، لكنها -بخلاف الواقعية الاشتراكية- طوبى لا تحديد زمنياً لها في المستقبل ولا مثال مادياً لها محسوباً في ظروف محدَّدة. وأتصور أن امتلاك تحديد زمني للطوبى، هو مثل تحدُّد مثَلها الأعلى وماديته في الإنذار بضعف منتجها الأدبي وتشابهه. وبالفعل فلم تسجِّل الواقعية الاشتراكية حضوراً أدبياً عالمياً يضاهي حضور الواقعية النقدية، وعلى رأسها أمثال بلزاك وتولستوي اللذين تردَّدا لدى لوكاش مقترنين بإعجابه بهما، على الرغم من أنهما لم يسلما من بعض نقده.

2 - دعوى الواقع والواقعية:

ويقودنا ذلك إلى ضرورة اكتناه المعطى النظري في الواقعية النقدية من حيث هي

---

(1) انظر، Literature Considered in Its Relation to Social Institutions, in, Germaine de Stael, Politics, Literature, and National Character, trns. and ed. Morroe Berger, New Brunswick, Transaction Publishers, 2000, pp. 139-256.

تجل نظري وأدبي في فترة محددة، ومن حيث دلالة الواقعية إجمالاً. فالواقعية بسبب نسبتها إلى الواقع تثير إشكالاً في التعريف وذلك للاختلاف حول ما يمكن وصفه بالواقع أو الواقعي. فأمام القول بأن الواقع هو الأشياء كما هي على حقيقتها وليس كما نتخيَّلها أو نتمنَّاها، فإن الرؤية إلى هذا الواقع تختلف فالواقع اليقيني شيء والواقع المفهوم شيء آخر. وعلى سبيل المثال فإن الواقع اليقيني في خبر عن حادثة معينة يتطلب صدق الإخبار عن عدد الضحايا والأسماء والتواريخ بكامل التفاصيل. ولا مشكلة في ذلك، المشكلة في المعنى الذي يتضمنه الخبر وراء التفاصيل اليقينية. ولذلك يقول تودوروف: «الحقيقة هي الأفق الذي نتحرك تجاهه في النصوص لكننا لن نتمكن إطلاقاً من بلوغها بشكل نهائي»[1]. وقد كان ديستوفسكي مغرماً بالغريب والاستثنائي وغير راض عن الواقعية الطبيعية، وقال: «فهمي للواقع والواقعية يختلف تمام الاختلاف عن فهم واقعيينا ونقادنا لهما. ومثاليتي أكثر واقعية من واقعيتهم»[2]. ويمكن في ضوء ذلك أن ننظر -من وجهة أكثر اتساعاً- إلى النصوص الفانتازية وإلى رواية تيار الوعي والسريالية... الخ في صميم الواقعية، و«الواقعية السحرية» لدى ماركيز والروائيين في أمريكا اللاتينية مذهب في الاعتداد بواقعية الفانتازيا.

لكن الواقعية أدبياً مفهوم له خصائصه ورؤيته للواقع وللأدب في القرن التاسع عشر الميلادي؛ ذلك القرن الذي كان العلم من حيث صفته الموضوعية وغايته الكشفية عن العلل هو مفهوم الواقعية عن الواقع، على حد وصف رينيه ويليك. وهي في هذا الموقع التاريخي في موقع الضد للرومانسية، ترفض الخيالية المجنحة والذاتية والإغراب، وترفض الأساطير وعالم الجن والأحلام والمصادفات والخوارق. ولا تقف عند المثالي والجميل والخيِّر، بل هي أقرب إلى رؤية الواقع في شروره ونكده، وأكثر اتساعاً للقبيح والوضيع والمحرم وصور الموت والفقر والخيانة والأنانية والخسة والنذالة... الخ. وأول خاصية فيها هي قيامها على ادعاء الموضوعية التي يمكن فهمها في ضوء تقابلها مع الرومانسية برفض الذاتية والمشاعر الشخصية، فالرواية الواقعية تقوم على غياب المؤلف عن روايته، أي انعدام مشاعره الشخصية وتدخُّله فيما يروي. وتأتي في هذا الصدد نموذجية فلوبير في روايته الشهيرة «مدام بوفاري» (1856) التي حوكم بسببها، فكان من ضمن ما أورده الدفاع القول بأن المخطئ الحقيقي في هذه القضية هو المجتمع

(1) من حوار معه، أجراه: جيورجي كوسيكوف، ترجمة: أنور محمد إبراهيم، مجلة فصول، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع70، شتاء-ربيع 2007، ص25.
(2) عن رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص158.

بصفة عامة، والتربية بصفة خاصة[1]. أي أن المخطئ هو الواقع وعليكم -إن شئتم- أن تحاكموه. كما تأتي استعارة المرآة للدلالة على وظيفة الانعكاس الموضوعي للواقع في الأدب لكن بمعنى خارج الدلالة المادية الجدلية، وقد وصف ستاندال رواياته بأن كلاً منها «مرآة تسير في الطريق» وقال مبرِّئاً ذاته ممَّا تعكسه: «هل هو خطأ المرآة أن أناساً قبيحين قد مروا أمامها؟!»[2].

وقد غدت إحدى أبرز صفات الواقعية ماثلة من هذه الوجهة «التاريخية» فهي من حيث موضوعيتها تتطلب المقارنات التاريخية وتقديم صور التغيُّر في المجتمع. وقد كانت هذه مواصفات روايات بلزاك الذي اقترن تعلمه من رائد الرواية التاريخية والتر سكوت وتقليده له مع الحساب له -لدى عديد النقاد- في عداد أبرز نماذج الواقعية وأكثرها تمثيلاً لها. ولا تنفصل الخاصيتان السابقتان عن إضمار الواقعية الرغبة في التعليم. وهذه خاصة تبدو مفارقة للموقف الموضوعي في الواقعية الذي يحرفه غرض التعليم عن الأمانة في تصوير الواقع. لكن الواقعية كانت تترامى من وراء تلك الموضوعية إلى النقد الاجتماعي والإصلاح وأخذ العظة وإثارة الشفقة والتعاطف الإنسانيَّيْن وهذا هو مكمن خاصية التعليمية فيها.

أما الموضوعية فإن دلالتها على العلاقة بين العمل الأدبي ومَرْجعه من زاوية الصدق والحقيقة، تثير إشكالاً في معرفتنا بالأدب. فإذا كان من الواجب على الرواية أن تتصف بالصدق فكيف نفرق بينها وبين التاريخ. ولئن قال العرب القدامى «أعذب الشعر أكذبه» فإن تودوروف يروي عن هُويت نسبته أصل الرواية إلى العرب الذين اعتبرهم جنساً موهوباً في الكذب. وهو بذلك يعقد وجه تشابه بين الرواية والكذب، لكن لا ليصف الرواية بالكذب وإنما ليدحض منطقية التساؤل عن الصدق والكذب فيها، لأنها تستعصي على الامتحان بهذين المقياسين الواقعيين. والبديل لهما هو قياس الممكن الواقعي من غير الممكن، والممكن الواقعي في الشعر -عند أرسطو- ليس علاقة بين الخطاب ومرجعه، وإنما علاقة بين الخطاب وما يعتقد القراء أنه صحيح، وهذه العلاقة

(1) ابتهال يونس، محاكمة مدام بوفاري، مجلة فصول، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، م 11، ع 2، صيف 1992، ص136. وقارن ذلك بمرافعة الدفاع في محاكمة بودلير عن ديوانه «أزهار الشر» حيث احتجاجه بأن بودلير يرسم الرذيلة بألوان عنيفة «لإبراز ما تنطوي عليه مما هو قبيح وكريه، ذلك هو الأسلوب» «فالشاعر يبادركم بعنوانه... إنه الشر الذي سيعرضه عليكم ... لكنه سيعرض عليكم كل ذلك لاستهجانه، ليقدم لكم فيه الرعب، ليثبت فيكم كراهيته والتقزز منه» «لقد أراد أن يرسم كل شيء.. كما قلتم أيتها النيابة العامة. أراد أن يعري كل شيء...» «لماذا تقاضون بودلير ! إنه يعرض عليكم الرذيلة، لكنه يعرضها عليكم مقيتة»... الخ. وثائق محاكمة «أزهار الشر» ضمن: شارل بودلير، الأعمال الشعرية الكاملة، ترجمة: رفعت سلام، القاهرة: دار الشروق، 2009، ص 770، 768، 767، 772.

(2) Stirling Haig, Stendhal: The Red and the Black, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 14.

-بحسب تودورف- علاقة بين العمل وبين خطاب مبثوث يمتلكه الرأي العام، والرأي العام ليس «الواقع» وإنما خطاب ثالث مستقل عن العمل وعن الواقع[1].

وإذا نظرنا إلى غياب المؤلِّف برفض تدخله أو الإبانة عن مشاعره من حيث هو شرط الموضوعية والإيهام بالواقع في الواقعية، فإن لنا أن نقول بعكس ذلك، فظهور المؤلف يمكن أن يكون تأكيداً للإيهام بالواقع. وقد وصف رينيه ويليك بعض المحاولات المتطرفة لتغييب المؤلف بكتابة الرواية -كما في بعض روايات هنري جمس- في حوار يكاد يستغرقها كلها، بأن ذلك لم يؤد إلى زيادة واقعيتها أي تصويرها الأمين للواقع[2]. ويقول ريتشارد برنكمان Richard Brinkmann (1921-2002): «التجربة الذاتية... هي التجربة الوحيدة التي يمكن وصفها بالموضوعية»[3] ولذلك كان أسلوب تيار الوعي مثاله على الواقعية. والمعنى الذي نصل إليه من ذلك هو أن الموضوعية لا تتحقق عملياً في الأدب بالمعنى الاصطلاحي لها، ويترتب على ذلك أن الخصائص التي اجتمعت عليها الواقعية النقدية في ضوء مناخ تارخي معين ليست جماع طرق الأدب وأشكاله كلها، إنها مثل الواقعية الاشتراكية رهينة مذهبية محددة.

3 - أطوار ماركسية أخرى:

لكن الأطروحات النظرية الواقعية والماركسية لم تقف عند حدود الانعكاس أو الدعاية لمذهبية أدبية بخصائص معينة، بل مضت إلى أطوار جديدة. يمكن أن نرصدها في اتجاهين بارزين: الأول البنيوية التوليدية، التي نهض بها لوسيان جولدمان وهو تلميذ لوكاش، ومعه لوي ألتوسير وبيير ماشري، وهي وجهة تجمع بين البنيوية والماركسية من حيث تشابههما في مجاوزة الفردية إلى العلاقات والأنساق، بحيث يلتقيان في التسليم بأن الفرد لا يمكن فهمه خارج وجوده الاجتماعي، مثلما لا يمكن فهم الكلمة من دون اندراجها في علاقات نصية. والاتجاه الثاني اتجاه الدراسات الثقافية لدى كريستوفر كودويل وريموند ويليامز وغيرهما، وهو اتجاه ينظر إلى النظام الاجتماعي بواسطة الثقافة، فالإنتاج الثقافي ليس فقط مشتقا من نظام اجتماعي بل عنصر في تكوينه. وهذه وجهة تغتني في سياق ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة خصوصاً بإضافات إدورد سعيد وهانز روبرت ياوس وتيري إيجلتون وفريدريك جيمسون... الخ.

---

(1) الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء: توبقال، ط2، 1990: ص ص35-36.
(2) مفاهيم نقدية، ص172.
(3) نقلا عن، رينيه ويليك، مرجعه السابق، ص162.

الخَلْق: الحداثة والشكلية



النشأة والجذور

1 - الاقتران بالنزعات الطليعية والحداثية:

تعود نظرية الخلق في الأدب والفن إلى المفاهيم الشكلية في اقترانها بالنزعات الطليعية الحداثية التي ظهرت منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر في ألمانيا وفرنسا وانجلترا مع بروز دعوة «الفن للفن» ونشأة الإستطيقا الحديثة، ومناداة أندرو سيسيل برادلي A. C. Bradley (1851-1935) إلى «الشعر للشعر» وانهمار عديد من الأعمال التشكيلية الطليعية إضافة إلى صعود المذهب الرمزي في الشعر، وتناثر وجهات طليعية أخرى في غيره من الفنون الأدبية. وذلك قبل أن تصعد الشكلية الروسية خصوصاً في مرحلتها الأولى (1914-1925) لتعمِّق المعنى الأدبي في خصوص شكله الذي يصير به أدباً بمعزل عن مؤلِّفه وعن الواقع الخارجي أو المعنى.

وهو المؤدَّى الشكلي نفسه الذي شاطرتها في الاندراج فيه -من بعد- الوجهة النقدية التي اصطُلح على تسميتها بالاسم الذي عنون به أحد نقادها وهو الناقد الأمريكي جون كرو رانسوم John Crowe Ransom (1888-1974) كتابه عنها «النقد الجديد» The New Criticism الصادر عام 1941م، وقد امتدت في الفترة من العشرينات إلى الخمسينات الميلادية من القرن العشرين، لتفيض أبرز أطروحاتها في بريطانيا وأمريكا بالتركيز على العمل الأدبي في ذاته. ومن هنا كان اسم «الخَلْق» بديلاً للتعبير والمحاكاة والانعكاس، في امتلاك منطق نظري يحيل على الخلق الأدبي أو الفني للعمل، أي إلى الابتكار التكنيكي الذي يصنعه المؤلف فيه، وليس إلى علاقة بينه وبين مؤلفه أو بينه وبين الواقع الخارجي الذي يصوِّره.

2 - الاستطيقا الحديثة والفلسفة المثالية:

لكننا سنجد الجذور الفكرية والفلسفية لنظرية الخلق، والإستطيقا الحديثة، مثلما وجدنا جذور نظرية التعبير، في الفلسفة المثالية الذاتية لدى كانت (1724-1804). وأبرز الجذور المتصلة بأطروحة نظرية الخلق في فلسفة كانت فَصْلُه بين الجميل

والمفيد، وهو فصل أفضى به إلى الاهتمام بخصائص العمل الفني في ذاته، وحسبان كل عمل فني وحدة جوهرية ذاتية ينحصر فيها جماله، وتنحصر فيها الغاية منه، من دون النظر إلى مضمونه أو علاقته بما هو خارج عنه. ولذلك امتاز الحكم الجمالي لدى كانت عن الحكم العقلي والحكم الخُلقي، بأنه صادر عن الذوق صدوراً لا تدفع إليه منفعة بحيث تتطلب التملك كما في اللذة الحسية أو تحقيق الموضوع كما في الرضا الخلقي. ويضاف إلى ذلك أنه حكم يرضي كل الناس، إلا من شذ، دونما حاجة إلى أفكار عامة مجردة. ويسلمنا ذلك إلى ما يسميه كانت «الغائية من دون غاية» وهي خاصية الجمال التي تحيله إلى غاية لموضوعه بحيث يكفينا إحساس المتعة به عن السؤال عن الغاية من ورائه. وأخيراً فإن الحكم الجمالي لدى كانت ليس نتيجة قياس منطقي أو نتيجة تجربة وإنما نتيجة إدراك ذاتي، ولكنه -على الرغم من ذاتيته- يغدو موضوعياً إذا ما أخذنا في الحسبان عمومه لدى ذوي الأذواق[1].

هكذا يصبح جمال الوردة أو التفاحة المرسومة قيمة فنية مستقلة عن أن يشتهي المدرك لجمالها، من وجهة فنية، تملُّكها أو شمَّها أو أكْلها أو بيعها إلا في اللحظة التي يفارق فيها الصفة الفنية الجمالية فلا يغدو موقفه عندئذ -وما يصدر عنه من أحكام- موقفاً فنياً جمالياً، بل موقف تاجر أو جائع أو جشع أو حسي...الخ. وجمال الوردة أو التفاحة المرسومة ذلك، لا يروق واحداً بمفرده ولا مجتمعاً أو حقبة بل هو موضوع جمالي لرضا كل الناس. وهذا الرضا لا يكمن في ما نريده أو نتوقع وجوده من غاية وراء موضوع اللوحة الجمالي، لأن حكمنا عندئذ يغدو حكم الغاية المرادة أو النافعة التي نتصورها لا الحكم الجمالي. ولن يقول أحد إن حكمي على جمال هذا الرسم صادر عن قياس منطقي أو برهان تجريبي كما في أحكام العلوم الطبيعية والرياضية والمنطقية، مثلما لن يقول أحد إنه حكم غيري الذي أثق في رأيه، أو الذي يفرضه علي، بل هو حكمٌ ذاتيٌ فردي مرجعه في استقلال الذات المُدْرِكة وأصالتها الذاتية.

ولئن كانت فلسفة كانْت الجمالية، فيما كانَت، جذراً أساسياً لنظرية الخلق، فإن تأثيرها في تجليات الفلسفة المثالية الفنية في القرن التاسع عشر، استحال بدوره إلى جذر فكري آخر للنظرية. ولنقف على مثال بارز مما يمكن أن نعده مؤثراً في نظرية الخلق وهو فلسفة شوبنهور (1788-1860) الذي وصف الرؤيا الجمالية بأنها تجاوزٌ للطريق المألوف في النظر إلى الأشياء، ونظر إلى الشيء موضوع الإدراك الجمالي من جهة

(1) إمانويل كانت، نقد ملكة الحكم الجمالية، ضمن: نقد ملكة الحكم، ترجمة: سعيد الغانمي، أبو ظبي وبيروت: كلمة ومنشورات الجمل، 2009، ص ص 123-165.

تخلُّصه من كل علائقه بحيث يملأ وحده وعي متأمله[1]. فالجمال -إذن- صفة للعالَم حين نتأمَّله لذاته، ولذلك فإن سمو الفن لدى شوبنهور متأت من كونه يحرِّرنا من عبودية الحياة أي من عبودية الرغبات فهو يقدِّم مناخاً من التأمل الروحي الخالص من الغاية، ويهيِّئ للاهتداء إلى الزهد المطلق.

ولا يقل نيتشه (1844-1900) تأثيراً في أدب الحداثة، ففلسفته في جملتها تؤكد على الفردية، تلك التي غدت مرتكزاً للمعنى الإبداعي في نظرية الأدب حديثاً. وإلى ذلك فإن مفاهيمه عن الحقيقة واللغة أفضت إلى تصدر اللغة، بالمعنى الذي غدا مرتكزاً في نظرية الخلق وفي النظريات النصوصية. وهناك أهمية لنيتشه في هذا الصدد قائمة في منظوره إلى التمحض الجمالي للفن خارج الحسابات الأخلاقية التقليدية. ولذلك قال: «الفن -وليس الأخلاق- هو ما يمثل النشاط الميتافيزيقي الفعلي للبشرية... إنه هو فقط بوصفه ظاهرة جمالية يجعل العالم مبرراً»[2]. وكان -فيما يصف بيتر تشايلدز- «يتنبأ باهتمام الحداثيين بالجماليات بوصفها المسؤولية الأساسية للفنان إن لم تكن لكل فرد.. مطيحاً بالأخلاق الفيكتورية»[3].

وفرويد (1856-1939) مثل نيتشه جذر متين لنظرية الخلق وأدب الحداثة، سواء في اكتشافه ما يجاوز الوعي والمقصدية من اللاوعي، أم في وجوه الشبه ومعاقد الألفة التي دلَّل عليها بين الأحلام وما فوق الواقع وبين الفنون. وقد تعززت بأفكار فرويد عديد الاتجاهات الطليعية في الأدب والفن التي أصبح الشكل فيها لا المعنى موضع الاهتمام، وهو شكل ينطوي على الرمزية ويستحيل الفعل الإبداعي في ذاته إلى وظيفة، بالقدر نفسه الذي يصبح النص في ذاته موضع التحليل والتأويل. وهناك أهمية لفرويد ومن بعده تلميذه كارل يونج في لفت النظر إلى أهمية الأسطورة؛ الأهمية التي عرفها أدب الحداثة وقدَّرها حق قدرها في توظيف الأساطير وفي أسطرة الواقع كما تشهد بذلك نصوص ييتس وتي. إس. إليوت وجويس[4]. وهي أهمية دالة على إرادة الخلق دلالة تتضمنها النظرية وتتجاوب مع استشرائها في الاتجاهات الأدبية ومع جاذبيتها للقارئ الحديث، بوصفها ممارسة معرفية وسيكولوجية أعمق في الكينونة الإنسانية.

---

(1) انظر، آرتور شوبنهاور، العالم إرادة وتمثلا، ، ترجمة: سعيد توفيق، مراجعة: فاطمة مسعود، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 2006، والفصل الخامس «ميتافيزيقيا الجميل» من كتاب، سعيد توفيق، ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، بيروت: دار التنوير، 1983، ص155 وما بعدها، و أ. نوكس، مرجعه السابق، ص153 وما بعدها.
(2) Peter Childs, Modernism, New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2008, p. 63.
(3) Ibid., p. 63.

(4) انظر، Ibid., p. 66.

أما هنري برجسون (1859-1941) فهو أكثر من يمكن نسبة الخَلْق الذي يعنون النظرية الأدبية في وجهة الحداثة الأدبية والفنية إليه، سواء من جهة التعزيز لمقولات الرمزيين والإلهام للصوريين والتحفيز والتبرير لغيرهما من نزعات الحداثة، أم من جهة التفسير للحدث الأدبي والفني بوصفه واقعة جمالية إبداعية. فقد كانت فلسفته ثورة ضد الوضعيين، وتفسيراً للحياة من موقع مضاد تماماً للمذهبين: الآلي والغائي. ولذلك كانت فكرته عن «التطور الخالق» التي تضمنها كتابه بالعنوان نفسه (1907) دلالة على اقتران معنى الوجود الواعي بالتغير، وأن يتغير الوجود يعني أن يخلق نفسه باستمرار، فالكون هو الاختراع والصنع المستمر لما هو جديد. وكانت فكرة التطور على هذا النحو تأكيداً -عند برجسون- على حرية الإنسان، أعني حرية وعيه التي ينتهي إليها كل خط للتطور، وهي حرية تبدو لدى الفنان في قدرته على رؤية ما نحن في العادة عاجزون عن رؤيته، أو غافلون عنه، بسبب النفعية التي ننشغل بها وعالم الضرورة الذي يحد من مجال إبصارنا. ونتيجة ذلك هي تفلت الفردية من طائلة إدراكنا، وضآلة ميلنا إلى النظر والتأمل، وذلك على العكس تماماً مما يصنعه الفنانون حين يدركون للإدراك ذاته، ولغير ما غاية إلا المتعة وحدها، فيكون إبداعهم الفني كشفاً عن بصيرتنا، يأخذنا إلى عالم جديد من الرؤية والشعور.

وإذا كان الحدس الجمالي هو مناط التخطي الذي يجتاز به المبدعون، فإن مهمتهم هي النفاذ إلى الفردي وإبراز طابعه في الموضوع الجمالي. وهكذا يصبح العمل الفني الأصيل عند برجسون عملاً، فريداً، وجديداً، لا يمكن التنبؤ به، ولا سبيل إلى تحديد معالمه مسبقاً؛ فمن شأنه أن يفلت من كل حساب. وذلك هو المعنى الذي ترتد إليه مقولة الانزياح أو التغريب أو استحالة الهدف من الرسالة اللغوية إليها في ذاتها وما يتصل بذلك في وصف أدبية الأدب وعلة افتراقه عن غيره من أشكال الاستخدام للغة، على النحو الذي عالجته الشكلية الروسية والأسلوبية وما تفرع عنهما. وليست المسألة الفنية عند برجسون قائمة في التوحيد بين الإبداع والحدس فحسب، بل هي قائمة أيضاً في اهتمامه بالخلق الفني بوصفه جهداً ابتكارياً يقوم على المخيلة. ولذلك فإن نظر الفنان لديه ليس فوتوغرافياً أي لا ينسخ الأشياء كما هي بل يتخير منها ويعيد خلقها، فيغدو الموضوع الجمالي مجلى للعام في الخاص أو الفردي، ويستقل عن عالم المكان والزمان الطبيعيين مثلما يستقل عن عالم المنطق والحقيقة. وهذه مواصفات تصب في الاحتفال بالشكل الفني وتؤكد فيه الدلالة الإبداعية وتحتفل بالخلق المستمر والتغير الدائم[1].

---

(1) انظر، هنري برجسون، الأعمال الفلسفية الكاملة، ترجمة: سامي الدروبي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008، الشعور والحياة، ص ص 13-42، ود. زكريا إبراهيم، فلسفة الفن عند برجسون، ضمن كتابه: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، القاهرة: مكتبة مصر، 1966، ص ص 1-36.

وعلى الرغم من أن سبباً جوهرياً، فيما يتوارد عليه الدارسون للنظرية، يحيل نشأة نظرية الخلق وبروزها ضمن نشأة الحداثة والنزعات الطليعية في الفن والأدب، إلى رد الفعل على الواقعية التي كانت، بدورها، لديهم، رد فعل على الرومانسية، فإننا لن نجد ما يمكن أن يوحي به الوصف برد الفعل، أو الفهم له، من التفاصل الذي يجهز على كل العلائق. ففي نشأة نظرية الخلق تحديداً يمكن ملاحظة تجاورها الزمني والمكاني مع الانعكاس والتعبير أي مع الواجهة النظرية للواقعية وللرومانسية. بل لا يمكن لنا أن نغلق على كل منها في صندوق من دون أن نلاحظ انطواءها على أفكار من الأخرى، أو حدوث تجدد وتطور تدخل به إحداها في الأخرى وتخرج. وقد لا تبدو هذه المواقف النظرية جديدة إلا من حيث هي وجود بالفعل يتمثل في قيام فاعلين نظريين ببلورة مقولاتها وبناء وجوه ضديتها لغيرها بما يحقِّق لها تفاعلاً في سياق تاريخي معين، فهي وجود بالقوة في انطواء الإنسان ذاته على التعدد والتحول والمثالية والواقعية.

3 - استاطيقا التراث العربي:

ونستطيع، ما دام الأمر كذلك، أن نرى في بعض الأشكال والوجهات الفنية في الثقافة العربية الإسلامية منذ القديم، أمثلة فنية وأدبية مستقلة عن المعنى بوصفه غرضاً يَطْلب منفعة أو تحقُّقاً، وبذلك تنطوي هذه الأمثلة على ما يحقق فيها الشرط الجمالي بوصفه غايتها التي لا غاية لها وراءها. وأبرز مثال على ذلك النقوش والرسومات التي تزيِّن وتزخرف محاريب المساجد وقببها وأبوابها، أو القصور والبيوت والآثاث والمفروشات، بالخطوط والأشكال الهندسية والشجرية التي تصنع بالتوازن والتضاد والتكرار... الخ أشكالاً جمالية مختلفة، وهو الفن المعروف عالمياً باللفظة الأجنبية التي تنسبه إلى العرب «الأرابيسك» Arabesque.

ويأخذ مذهب البديع في الشعر، من جهة عكوفه على صنعة الشكل، الصفة نفسها، لكنها صفة تبدو ذات سطوة وشأن في ما تحمله الثقافة العربية الإسلامية من دلالات التذوق والأحكام الجمالية الموجَّهة إلى الشعر. وقد تبدو عبارة الجاحظ الشهيرة التي يصف فيها المعاني بأنها «مطروحة في الطريق» أي ليست موضوع القيمة الجمالية، من أوضح ما يدل على تمثُّل الجمال في الصورة والتكنيك الإبداعي. ولذلك أردف الجاحظ ذلك بقوله: «وإنما الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[1]. وهو المعنى نفسه الذي تتكامل دلالته مع القَوْلة السائرة لدى القدامى: «أعذب الشعر

(1) الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ط3، بيروت: دار إحياء التراث العربي، 1969، ج3، ص132.

أكذبه» أو تتكشَّف عنه قولة قدامة بن جعفر: «وليست فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه»[1]. تلك القالات التي ترد ضمن ما يرد من دوال عديدة في النقد العربي القديم في اتجاه الفصل التام بين الشعر وبين الأغراض الخيِّرة والمنافع التعليمية، والحصر للجمال في العبارة أو الصنعة أو اللفظ أو النظم ونحوها من الدوال التي تقف لدى القدامى في قبالة الاقتصار على المعنى.

لكن ذلك لم يرفده سياق فلسفي يتكامل به موقف نظري عربي، كما هو الحال في بروز نظرية الخلق حديثاً، أو بروز نظرية المحاكاة لدى اليونان قديماً. وبالطبع فلن نقول إن المجموع النظري لوجهات الحداثة ينحصر في مجرد أشكال الأرابيسك أو مذهب الصنعة والشكلية في الموقف من الشعر عربياً؛ فهذان المثالان في النهاية سواء بدلالة الأرابيسك على التكرار والنمطية أم بعدم استقلال الفن الشعري العربي عن الأغراض والمنافع والمخاوف وبغلبة التقليدية عليه، لم ينفصلا عن رؤية معرفية للعالم تتصور ثباته واستقلاله عن الذات، وهي رؤية تقطع مع رؤية العالم التي تنبني عليها الحداثة من حيث تصورها فاعلية الإبداع الفني -والأدب جزء منه- في تشكيل العالم وإعادة تفهُّمه وصياغته وتحرير الذات من النمطية وعبودية الأغراض.

4 - التجاوب مع اللحظة التاريخية:

وهذا يؤكد ولا ينفي وجوهاً من العلاقة بين صعود النظرية حديثاً وسياقها التاريخي، فإذا كانت نظرية التعبير استجابة للحرية ولشعور الفردية في الأوضاع التي صعدت فيها الطبقة الوسطى بعد قيام الثورة الفرنسية واندحار الإقطاع ونهضة الصناعة، فإن نظرية الخلق تنطوي على خيبة أمل في طغيان الذاتية وفردية الإنسان بالمعنى الرومانسي. فالأدب حين يغدو رهناً للرغبات وحين يرتبط بأي قيمة أخرى غير القيمة الجمالية يصبح ملوَّثاً ومفارقاً للنقاء. ومن هذه الوجهة يرصد المؤرخون لتاريخ النظرية والفلسفة الجمالية الانحطاط السياسي والاقتصادي والفكري في فترة صعود نظرية الخلق، لكن أكثر ما يلفت الانتباه في هذا الرصد هو وصف الانحطاط الأدبي من زاوية ارتهانه إلى حليف ملوَّث سواء كان الأخلاق أم العلم أم المجتمع. هكذا أصبحت النزعات الحداثية الطليعية في الفن فراراً من النفعية بقدر فرارها من العالم الخارجي ومحاكاته وبقدر تحاشيها المعاني المحددة والمقاصد المتبلورة سلفاً. وقد نقول إن في ذلك نوعاً من تَتْفيه القيمة الجمالية لأنها لا تخدم قضايا إنسانية واجتماعية، لكن تتفيه القيمة الجمالية

(1) نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، ط3 (دون معلومات عن مكان النشر) 1978، ص21.

لا يكون -من هذه الوجهة النظرية- بأكثر من الإرغام أو ربط قيمة العمل بغيره، ولا يلزم من ذلك أن نفهم أن الأدب أو الفن بلا معنى أو أنه لا يخدم -مطلقاً- الأخلاق والقضايا الإنسانية والاجتماعية النبيلة.

لقد برز في ضوء الحداثة وصفٌ للعمل الفني والأدبي، يستبدل «التُّحفة» بـ«الوثيقة» وهما وصفان يدلنا عليهما الفيلسوف الألماني وِلْهلم دلتي (1833-1911) في مناهضته للوضعية، التي تضمنها تفريقه بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية، في كتابه «ميلاد الهرمينوطيقا» (1900)[1]. فالعمل في نظرية التعبير كما في نظرية المحاكاة هو وثيقة ولذلك برز الاهتمام بالعلاقة التي تصل بينه وبين موضوع التوثيق الذي يقع خارجه وهو العالم الخارجي في المحاكاة وشخصية المؤلف في نظرية التعبير. أما في نظرية الخلق فقد أصبح العمل تحفة، لأنه استحال إلى غاية في ذاته ولم يبق وسيلة إلى ما هو خارجه.

* * *

المقولات والتصورات

1 - الغاية الجمالية:

هناك تماس بين نظرية الخلق ونظرية التعبير في دائرة التأكيد على الحرية الإبداعية التي صارت الفردية والذاتية في نظرية التعبير متكأها ووَسْمها بما تضافر عند الرومانسيين جميعاً مع ضيقهم بمجتمعاتهم وتقاليدها والترابط بين سمو الفرد لديهم ومقدار تحرره من آثار المجتمع وتقاليده. ولهذا لم يكن صدفة أن تعود عبارة «الفن للفن» التي بدت مقولة أساسية في الاتجاهات الحداثية في النظرية الأدبية، أول ما تعود، في العصور الحديثة، إلى عَلَم من أعلام المذهب الرومانسي، وهو فيكتور هوجو (1802-1885) وذلك في مطالبته في مقدمة مجموعته الشعرية «شرقيات» Les Orientales (1829) بحق الشاعر في أن ينشر كتاباً عديم الفائدة من «الشعر الصافي» pure poetry يلقي به وسط مشاغل الجمهور الصارمة.

ولئن فهمنا من ذلك ما نفهمه عادة من تضخُّم الذات الإبداعية الفردية في المسافة

(1) انظر، إلرود إبش، و د. و. فوكيما، مرجعهما السابق، ص 13.

الواصلة بين نظرية التعبير والمذهب الرومانسي، فإن الدلالة في ذلك ترشِّح -أيضاً- قيمة للنص بوصفه إبداعاً لا تتحقق له الصفة الإبداعية بانغماسه وتشارطه الوجود مع الفائدة التي يتم حسابها في العلاقة بغرض اجتماعي. وفي غضون ذلك تصبح الدلالة الشعرية، وقياساً عليها الأدبية أو الفنية، دلالة شكل لا معنى، وصورة لا غرض. ولن نستطيع أن نتغاضى -في هذا الصدد- عما يحمله الوصف بـ«الشعر الصافي» (وهو وصف أصبح شائعاً -بعد ذلك- بلفظه أو بمعناه في أوصاف الشعر المحض أو النقي... الخ) من مجازية تستعير الصفاء للدلالة على الخلو من الغرضية والنفعية والفائدة، فهذه الأخيرة من حيث موضعها في مقابل الصفاء ونقيضه، لا تقف بالمعنى على ما تحدثه من تعكير وتلويث للشعر فلا يبقى صافياً، بل تفيض عنه إلى الإيحاء باتسامها هي بالتلوُّث وذلك بالتلازم مع المجتمع الذي تحيل عليه، أي المجتمع المغضوب عليه رومانسياً.

لكن هذا المغزى لم يبد بارزاً ومهيمناً على وجهة هوجو ومميزاً لها مثلما حدث لدى تلميذه تيوفيل جوتييه (1811-1872) الذي قال في مقدمة مجموعته الشعرية الأولى (1832): «إن غاية هذا الكتاب التي يخدمها أن يكون جميلاً»[1]. وقال في مقدمة روايته «الآنسة دي موبان» (1835): «لا وجود لشيء جميل حقاً إلا إذا كان لا فائدة له» ثم ذهب -في المقدمة نفسها- إلى تعليل ذلك الفصل بين الجميل والمفيد بأن كل مفيد هو تعبير عن حاجة ما، وحاجات الإنسان هي دوماً -فيما يرى- دنيئة ومقزِّزة[2]. ولذلك كانت ثيمة هذه الرواية في تعادل الحب من أجل الحب مع الفن من أجل الفن، بالمعنى الذي يترامى إلى الكشف عن تحرك الحب والعاطفة لغرض الجمال وأن بعض المشاعر لا تجد أي طريق للتعبير عنها جسدياً. وذلك في المؤدى الذي تصطنع الرواية للدلالة عليه شخصيات ذات فكر حر ونفس ثوري. وهو معنى يفيض فيه في إحدى مقالاته مقرراً استقلال الفن، ونافياً عنه أن يكون وسيلة، لأنه غاية في ذاته، وكل فنان-فيما يرى- يهدف إلى ما سوى الجمال ليس بفنان[3].

وقد ازدادت هذه الصفات تأكيداً واتساعاً لدى الأمريكي إدجار ألن بو (1809-1849) خصوصاً في كتابه «المبدأ الشعري» (1850) وهو مقالة، كتبها قرب وفاته، ونشرت بعدها بعام، وتعتمد على سلسلة من محاضراته التي تلخص نظريته الأدبية. وفي هذا الكتاب يقرر ألن بو أن القصيدة ينبغي أن تكتب من أجل القصيدة، وأن الهدف

(1) نقلًا عن محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، القاهرة: دار نهضة مصر، دون تاريخ، ص289.
(2) نقلًا عن، فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة: فريد أنطونيوس، ط3، بيروت: منشورات عويدات، 1983، ص262.
(3) نفسه، ص ص289-290.

النهائي للفن هو الجمال. ومن هنا ينظر إلى الشعر بوصفه شكلاً وصورة، ولا شأن له بالخير والحق، وإنما بالجمال وحده. ويمضي قائلاً: «إن المتعة الأكثر صفاءً وسمواً وحدّةً، مشتقة من التأمل في الجميل. في التأمل في الجمال نجد أن من الممكن أن نحرز ذلك السمو الممتع، أو الإثارة للروح التي تتميز من الحقيقة التي ترضي العقل، أو من العاطفة التي تهيج القلب. إنني -لذلك- أجعل الجمال مجال القصيدة، مستخدماً الكلمة بوصفها مشتملة على السمو... فالجمال لا يتبع إثارة العاطفة، أو تعاليم الواجب، أو دروس الحقيقة، ولا يجوز أن يُقدّم في القصيدة مع المنفعة»[1].

وفي هذا الصدد ينعكس لدى ألن بو ما قام في علم الجمال القديم من تقدم المعنى على الشكل في سلسلة الأفعال الشعرية، فالشكل -فيما يرى- هو الأصل والمبدأ وليس المعنى، أما المعنى فإنه يغدو نتيجة الشكل لا أصله. وقد أكد ألن بو -في الكتاب نفسه- على الفصل الحاسم بين الشعر والشاعر، أو بين العمل الفني والعاطفة الذاتية والإلهام، وذلك في اتجاه النقض للمقولة الأساسية في نظرية التعبير.

2 - الفرادة والابتكار:

وقد نتساءل عن هذا الجمال الذي يغدو غاية للشعر وسائر الفن، ويحل محل الفحوى التي يغدو الفن فيها غاية للفن وعلة له في تلك العبارة التي تشبه الشعار، وبالقدر نفسه محل بدائلها أو عبارات شرحها كما في «الشعر الصافي» و«الجمال الصافي» و«الشعر الخالص» و«الشعر المحض». ومؤكد أن من الصعوبة بمكان الدلالة على صفة جاهزة يمكن تعليمها وتقعيدها للجمال، لأنه عندئذ سيكون ناجزاً وكاملاً، وهذا يعني الإيذان بزواله والنهاية له. ومن هنا كان بهذه الصفة مدار الاتجاهات الحداثية ومبدأها الشكلي أو التكنيكي، أعني البحث عن فرادة واختلاف وابتكار. هذه الصفة للفن هي ما أفضى بشارل بودلير (1821-1867) إلى أن يرى أول صفة للجمال في الفن في إثارته للدهشة، وهي صفة تقترن باتصافه بالغرابة وتقديمه ما هو مفاجئ وغير متوقع. إنه يقول: «لقد بلغ العالم حداً من السوقية»[2] ويقول: «لدي خوف هائل من التفاهة»[3]. ولذلك ينبغي لديه أن يكون الجمال غريباً[4]. وما دام غريباً وغير متوقع فكيف يمكن أن تحتويه

(1) Edger Allan Poe, The Complete Works of Allan Poe, New York: Cosimo Classics, 2009, Vol. 1, pp. 175-176.

(2) مقدمته لأزهار الشر، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، ترجمة: رفعت سلام، ص 745.

(3) نفسه، ص747.

(4) Charles Baudelaire, The Painter Of Modern Life And Other Essays, trans. Jonathan Mayne, London: Phaidon Press, 1970, p. 11.

قاعدة أو تتعلمه مدرسة ثم لا تزول الغرابة وتبطل الدهشة! ويلزم عن ذلك -فيما يذكر في المقال نفسه- نسبية الجمال لا إطلاقه فليس هناك جمال مطلق أو واحد، بل جمالات دائمة التجدد والحدوث والتكثر والتنوع. إن الجمال يرتبط بالبيئة التي تنتجه، بقدر ما يرتبط بالفرد، ونتيجة ذلك أن النقد -من بعد الجمال- لابد له من أن يكون نسبياً.

ويتكرر لدى بودلير ما رأيناه عند ألن بو من الفصل بين الشعر والنزعة العاطفية الذاتية، وهو التصور الذي سيتأكد عند عديد المذاهب الطليعية وستأتي -ربما- أكثر العبارات شهرة في إعلانه من تي. إس. إليوت، فيما سنرى. وذلك في اتجاه التجرد من الذاتية الذي أصبح سمة للشعر الحديث مثلما غدا مقولة أساسية تتكرر وتزداد عمقاً واتصالاً في الأطروحات النظرية الأدبية الحديثة. وإذا كان مؤدى هذا التجرد ينقض نظرية التعبير التي تقوم على الذاتية، فإن بودلير ينقض -كما صنع ألن بو- مقولة الإلهام وذلك بتأكيده اللحظات الإرادية الذهنية في فعل الخلق الأدبي. وعلى الرغم من أن بودلير يكرر مقولة الفن للفن بقوله: «لا غاية للشعر إلا الشعر ذاته، ولا يستطيع أن تكون له غاية أخرى» فإنه يطورها بانتقاد ما يصفه بالصفة الطفولية عند أصحابها، وعقم دورانهم على الفردية المحضة، بما ينفي العواطف الإنسانية[1]. وليست مقولة «الوحدة الكاملة» عنده إلا امتياز الفن القوي في خلق سحر إيحائي يحتوي الغرض والموضوع، والعالم الخارجي والشاعر نفسه، مع التأكيد على الفَرْض لشخصية الفنان التي يجد الفن في فرديتها وداخليتها منبعه وقانونه، فتغدو هذه الوحدة - في مؤدى تفسير بودلير لجمال الفن- شرطاً لحدوث أثر غير ضار للفن[2]. إن الجمال -إذن- بوصفه الوظيفة التي يبدأ بها الفن وينتهي إليها هو -من منظور بودلير- في حد ذاته قوة ترفع الإنسان فوق ذاته وتؤكِّدها، ويتم به الكشف عن واقعية الأشياء وليس إضافته زينة إليها.

هذا الجمال هو ما استولى على الفكرة النظرية للشعر عند شعراء المذهب الرمزي، فكان لدى رامبو (1854-1891) ومالارميه (1842-1898) وبول فارلين (1844-1896) -مثلاً- في التأكيد المتصل على قطع الصلة بين الشعر وبين الواقع بأشيائه وموضوعاته وأفكاره. وغدا الإيحاء لا التصريح هو الهدف من الأدب، و ليس للشعر -فيما رأوا- هدف سواه، وهو هدف يذهب في اتجاه القطيعة مع الأفكار الواضحة، بقدر القطيعة مع الواقع، ومقولتهم الشائعة في هذا المعنى: «إن تسمية الشيء تضيع

(1) Ibid., pp. 5-13.

(2) انظر، ملاحظات بودلير إلى محاميه، في «وثائق محاكمة أزهار الشر» ضمن، شارل بودلير، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص 756-758.

على القارئ ثلاثة أرباع المتعة الأدبية، متعة التخمين والحدس التدريجي... الإيحاء بالشيء»[1]. فمعنى القصيدة هو ما يكتنهه القارئ حتى لو لم يخطر هذا المعنى على بال الشاعر، وفي هذا الصدد يقول بول فارلين: «إن معنى قصيدتي هو ذلك الذي يعطيه لها القارئ»[2]. إنه نظرٌ إلى الشعر يترامى به إلى قول مالا يقال وإلى الوصول إلى المجهول، ولذلك فإن على الشاعر -من هذه الوجهة- أن يفجِّر العالم بالمخيلة الطاغية والمستبدة، وأن ينفصل عن ذاته التجريبية أو الواقعية فلا يكون شعره تعبيراً عن ذاته أو تسجيلاً لتجاربه، وأن يخلط بين الحواس، ويوحِّد بين الأشياء التي ليس من طبيعتها أن تتحد في الواقع بحيث ينشأ من ذلك تكوين غير واقعي، ويستخدم الكلمات استخداماً جديداً، ويخلق صوره ورموزه واستعاراته بشكل ذاتي. وقد أُثِر عن بعضهم مثل رامبو دعوته إلى إحراق المكتبة الأهلية في باريس، وسخريته بمتحف اللوفر وغير ذلك مما يندرج في دلالة ضيقهم بالتقليدي والقديم[3]. وعلى أيديهم ويد بودلير تعزَّز موقع قصيدة النثر، أي الشعر الذي لا يتقيد فيه الشاعر بوزن بل يخلق في كل قصيدة إيقاعاً خاصاً[4].

3 - القيمة الجوهرية للشكل:

هكذا تصب هذه الخصائص المذهبية الرمزية في نظرية الخلق من حيث إحالتها المفهوم الأدبي إلى بحث مستمر عن لغة جديدة غير مكرَّرة ولا مقلَّدة. ولم تكن مقالة برادلي «الشعر للشعر» التي طبعت ضمن كتابه «محاضرات أكسفورد في الشعر» عام (1901) إلا امتداداً للتأكيد على الجوهر الشكلي. فهو يطالب بأن نفكر في القصيدة كما توجد فعلياً وبدون بحث عن قصد مؤلفها، ومن ثم تختلف تجربتها الخيالية مع كل قارئ وفي كل وقت للقراءة. إنها تمتلك قيمة جوهرية، وقيمتها هذه هي ما يجعلها غاية في ذاتها. وقد يمتلك الشعر -فيما رأى برادلي- قيمة بديلة مثل إيصال المعلومات وترقيق العواطف والشهرة للشاعر والحصول على المال... الخ لكن هذه الفوائد لا يمكنها أن تحدِّد فائدته الشعرية بوصفه إرضاء للتجربة الخيالية. أما مسألة الأخلاق والخير فقد رأى برادلي أن علينا ألا نضع الشعر وخير الإنسان في تضاد، لأن الشعر نوع من خير الإنسان، وينبغي ألا نحدد القيمة الجوهرية لهذا النوع من الخير بواسطة مرجعية مباشرة لآخر.

(1) هوجو فردريتش، ثورة الشعر الحديث، ص203، وفصول الكتاب وصف مسهب لملامح الشعر وعلله الفنية لدى أبرز الشعراء الرمزيين والصوريين.
(2) نقلا عن المرجع نفسه، ص202.
(3) نفسه، ص ص 108-109.
(4) انظر، كتاب: سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة: رواية صادق، ورفعت سلام، القاهرة: دار شرقيات، 2000.

والأمر نفسه هو ما يبدو لدى برادلي في رؤيته لقيمة الشكل شعرياً، إنه يميز بين الموضوع في الحياة الواقعية وبين الموضوع في الفن، ويقوده ذلك إلى التمييز بين موضوع القصيدة وجوهرها، فالموضوع يمكن أن يحدَّد بمعزل عن القصيدة، وفي هذه الحالة هو خارجها، وعندما يتَّحد بالشكل فإنه يصنع ما يسميه «الجوهر» وإذا كان من الممكن أن نعرف الموضوع من دون قراءة القصيدة نفسها، فإنه لا يمكن أن نعرف الجوهر إلا بقراءة القصيدة. إن لدينا -فيما يقول- «تضاد الموضوع والقصيدة... والسؤال في أي منهما تكمن القيمة (الشعرية)؟ وجوابه إنها تكمن في القصيدة. ولدينا التمييز بين المادة والشكل، فإن كانت المادة تعني الأفكار والصور، لوحدها، وكان الشكل يعني اللغة المقيسة بذاتها، فإن تمييز هذه الأشياء لا يمكن في القصيدة، ولا تكمن القيمة في أي منهما. إن المادة والشكل لا يعنيان شيئاً في القصيدة، فكل منهما مرتبط في الآخر، والسؤال في أي منهما تكمن القيمة لا معنى له»[1].ونتيجة ذلك تعني أن الموضوع لا يصنع قيمة القصيدة. وما أشبه حجاج برادلي هنا بسؤال المزية في البلاغة العربية، ومناطها الذي عالجه عبد القاهر الجرجاني (400 - 471هـ/ 1009- 1078م) في نظريته عن النظم مستحضراً الخلاف بين من يقول بمرجعيتها في اللفظ ومن يقول بمرجعيتها في المعنى، ومحاججاً هؤلاء وهولاء بما لا يختلف عن منطق برادلي.

ولقد كان اهتمام الشاعر والناقد الإنجليزي توماس إرنست هولم T. E. Hulme (1883-1917) بأعمال الفيلسوف هنري برجسون وقيامه بترجمتها، دلالة على الأثر الذي صنعته في نظرية الخلق، ولكنه أثر يستحيل به هولم نفسه إلى موقع نظري بارز بوصفه مصدرا لمقولات أساسية في الحداثة ونظرية الخلق، ونموذجاً شعرياً في مسافة الاتصال بتلك المقولات في الوقت نفسه، وفي مسافة التألّف حولها في «نادي الشاعر» الذي نظمه وعمل سكرتيراً له وكان يجتمع فيه مع شعراء بارزين وقابل فيه أحد أقطاب ما عرف بالمدرسة الصورية وهو الناقد والشاعر الأمريكي أزرا باوند Ezra Pound (1885-1972). وفي هذا النادي قدم هولم بعض أوراقه التي تتضمن أفكاره الرئيسة، ويهمنا هنا أن نعرض لورقته «الرومانسية والكلاسيكية» (1910) التي تؤسس للحداثة في مسافة الانفصال عن الرومانسية، فإذا كان هناك وجه شبه بين نظرية الخلق والكلاسيكية، من جهة العناية بالشكل الأدبي، فإننا نجد في فكر هولم إيماناً بالكلاسيكية ودعوة للعودة إليها، وذلك في الوجهة نفسها التي يملؤها بالنفور من الرومانسيين الذين

(1) A.C. Bradley, Oxford Lectures on Poetry, New Delhi: Atlantic Publishers, 1999, p. 16.

رأى أنهم يملؤون الشعر بالعواطف والميوعة الوجدانية التي لا ترى الشعر إلا فيما يتضمنه من نواح وعويل.

ولذلك كانت الفكرة الفنية لديه شكلية تؤكد على قيمة الصورة وأهميتها، لكنها الصورة التي تفارق ذلك المعين الرومانسي المترقرق بالعواطف بحثاً عما يصفه بالقصيدة الجافة[1]. وهي لذلك صور تستمد مادتها من المرئيات التي يقرنها بما هو عادي ويومي وتافه بحيث تفقد مألوفيتها وعاديتها وتمسُّها كيمياء الخلق الشعري التي تصنع منها كائنات إبداعية جديدة. وقد تناقلت المراجع المدرسية، في هذا الصدد، بعض الصور من مقطوعاته الشعرية لضرب الأمثلة على الفكرة التي يمكن إحالتها هنا إلى مثال للأفكار التي انبنت عليها نظرية الخلق، من حيث التأكيد على الشكل وحصره موضوعاً للشعرية. ففي إحدى مقطوعاته يشبِّه القمر ببالون الطفل، ويشبه الغروب بالفتاة الغنجة، والنجوم بوجوه بيضاء لأطفال المدينة.

وقد نتساءل عن هذا التركيز على الشعر من بين الأنواع الأدبية، فغالب ما رأينا من تنظير بشأن نظرية الخلق والشكلية -إن لم يكن كله- منذ ابتدأنا بعرض دعوة الفن للفن عند هوجو ومروراً بجوتييه وإدجار ألن بو وبودلير والرمزيين وبرادلي، كان الشعر وجهته. وقد نتذكر هنا تفريق جان بول سارتر (1905-1980) بين الشعر وبين غيره من الفنون من حيث الانصياع لفكرة الالتزام الوجودي التي قال بها سارتر. فهو يعفي الشعر من هذا الالتزام، في كتابه «ما الأدب؟»[2] لأن الشاعر يدخل إلى عالم الإبداع الشعري عرياناً من المعنى، فالكلمات في القصيدة -فيما يقول- تتجمع عن طريق تداعيات سحرية وليس بدافع من معنى يريد الشاعر الإفضاء به. والتعبير عن معنى محدد لن يكون تعبيراً شعرياً لأن عالم الشعر يخلق موضوعه ولا يتم جره إلى موضوع محدد في خارجه. بل إن الشاعر نفسه يكف عن تعرف أهوائه إذا ما صبَّها في قصيدة ولا تعود تدل القصيدة عليها حتى في نظره[3].

لكن تجليات نظرية الخلق والشكلية برزت في الفن التشكيلي والنحت بأوضح مما تجلت به في الشعر، خصوصاً في الربع الأخير من القرن التاسع عشر. فقد أخذت تترى لوحات لا تشبه شيئاً، ولم يعد من مهمة الرسام أو النحات في الانطباعية والتكعيبية والسيريالية أن يحاكي الواقع بل يخلق كائنات بعيدة كل البعد عن أية مشابهة مع الحياة.

(1) Romanticism and Classicism, in, T. E. Hulme, Selected Writings, ed. Patrick McGuinness, New York: Routledge, 2003, pp. 68-83.

(2) هو مقالات نشرت مجموعة عام 1948، وترجمه إلى العربية محمد غنيمي هلال، تحت هذا العنوان، عام 1961م.

(3) سارتر، ما الأدب، ترجمة: محمد غنيمي هلال، بيروت: دار العودة، 1984، ص ص 7-12.

وقد وجدت هذه الثورة في عالم الفن التشكيلي سندها في نظرية الخلق والشكلية التي تبرِّر لها الاختلاف عن المحاكاة والواقعية وتعمِّق فيها مدلول الخلق والابتكار بقدر ما تؤصِّلها في الشكلية بوصفها غايتها الجمالية. وبالقدر نفسه وجدت النظرية في تلك الثورة ما يسند مقولاتها النظرية ويصادق على مدلولات التحول والتنوع والتكثُّر الإبداعي ورغبة التفجير للفعل الإنساني والإرادة الخلاقة التي تنطوي عليها. وهو المدى نفسه الذي اتصل بحساسية جديدة في الشعر في القرن العشرين لدى أزرا باوند وتي. إس. إليوت، وفي القصة والرواية لدى جيمس جويس وكافكا، وفي المسرح لدى بريخت وبيكيت...

الشكل وجهةً نقدية ونظرية:

كانت الأعمال الشعرية أو التشكيلية التي تؤكد وجودها الشكلي وليس علاقتها بما هو خارج عن شكلها، وترى أنها تحفة في ذاتها وليست وثيقة لشيء غيرها، في حاجة إلى مقاربة نقدية ونظرية تصفها وتفسرها من وجهة تؤكد قيمتها في شكلها الذي صارت به شعراً أو فناً وتقترح قراءة محايثة لها. فلم تعد المقاربة النقدية لها مجدية من وجهة البحث عن علاقة العمل بما هو أصل له خارج عنه من قبيل المؤلف أو الواقع أو الغرض المقصود وراء الخلق الشعري والفني الحر الذي أصبحت الغاية من إنتاج الشعر والفن محصورة فيه. ولم يعد مجدياً البحث على طريقة لانْسونGustave Lanson (1857-1934) عن تاريخ العمل كاملاً وتاريخ أجزائه ومقابلة النسخ وتحليل المتغيرات، ورصد سياقات العمل التاريخية والفلسفية عبر العلاقة بينه وبين مؤلفه وعصره، والعلاقة بينه وبين ما يشبهه من الأعمال في شكلها ومحتواها. فذلك كله في موضع الإزاحة والنقض في الفلسفة الجمالية التي تتألف في ضوئها هذه الأعمال وتتوالى المذاهب.

وهنا جاءت الشكلية الروسية وجاء النقد الجديد. وقد نعجب لنسبة الشكلية إلى روسيا التي لم تكن مهداً لإنتاج الاتجاهات الشعرية والتشكيلية التي سبق الحديث عنها، لكن العجب من هذه النسبة سيجد ما يطامنه حين نعرف اتجاه «المستقبليين» الشعري الذي بدأ في إيطاليا، بإصدار الشاعر فيليبو مارينتي Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) البيان المستقبلي في صحيفة لوفيجارو الفرنسية عام 1909 الذي يعرب عن قطع الصلة مع الماضي، ويبشر بولادة فن مستقبلي يستلهم الآلة والإنجازات العلمية والتكنولوجية، وينأى عن ماله صفة عاطفية أو تقليدية، ويمجد الحركة والصخب. وهو الاتجاه نفسه الذي استأنفه المستقبليون في روسيا، ومن أبرزهم فلاديمير ماياكوفسكي

(1930-1892) Vladimir Mayakovsky ونشرهم بياناً يوضح مذهبهم في الشعر عام 1912. فقد كان اتجاههم ثورياً على الامتياز الرومانسي للشاعر وعلى العلاقة مع الواقع التي تقول بها الواقعية؛ فالعمل لديهم مكتف بنفسه، والشاعر منتجُ بِنَاء وتقنية[1]. وإلى هذا الاتجاه يحيل عديد من المؤرخين للنظرية دافع الظهور للشكلية في روسيا، وهو دافع يمكن أن يرينا جانباً من فضاء التواصل بين النتاج الشعري والنظرية التي تفسره[2]. لكنني أتصور أننا لا نستطيع أن نفصل بين اتجاه «المستقبليين» وبين التجليات النظرية للشكلية الروسية في الإحالة على مرجعية تجاوزهما معاً إلى النزعة المادية وهاجس اليقين العلمي، بحيث كانت الآلية في طروحات الشكلية الروسية لا سيما في مرحلتها الأولى، العلامة البارزة لذلك التي لا تختلف عن مناداة الشاعر المستقبلي ماياكوفسكي أن موطن الشعر هو المادية الصاخبة لعصر الآلة، ولا عما نراه إجمالاً لدى المستقبليين من قطع مع الذاتية.

وتعد مقالة فلاديمير شكلوفسكي «الفن بوصفه تقنية»[3] (1917) أبرز علامة في الشكلية الروسية على هذه الوجهة. فالسؤال المحوري للمقالة هو العلة التي يصير بها الشعر شعراً، وهي علة تقود إلى التفريق بين اللغة الأدبية واللغة غير الأدبية، ذلك التفريق الذي يندرج في مسعى الشكلية الروسية البلوغ بدراسة الأدب درجة «العلم الأدبي» الذي لا يغدو الأدب موضوعه -فيما قال رومان ياكوبسون- وإنما «الأدبية» بوصفها علة يستحيل القول بها إلى أدب. فالأدب لدى شكلوفسكي شكل لأنه ليس أكثر من «جمع الوسائل الأسلوبية التي يستخدمها» وهذه الوسائل هي ما يحقق تميز لغته بالانزياح عن اللغة العملية أي اللغة المستخدمة في غير الأدب. وجماع هذه الوسائل، لديه، هو ما تمت ترجمته عربياً بـ «التغريب» (بالروسية ostranenie) أي إضفاء غرابة على المألوف، أو نزع الألفة عنه (بالإنجليزية defamiliarization أو estrangement). إن تقنية الفن -فيما يرى شكلوفسكي- هي جعل الأشياء والأشكال غريبة وإسقاط الألفة عنها، لنراها بطريقة جديدة وغير متوقعة. فالألفة والاعتياد يقضيان على الإحساس بما نألفه ويحلان محل الإدراك له والجاذبية إليه المعرفة به. والحال أن عملية الإدراك هي الغاية التي تخصص وظيفة الفن وطبيعته. ولذلك يؤدي التغريب إلى أن تصبح الأشكال

---

(1) انظر، جودي روسن، المستقبلية الإيطالية، و ج. م. هايد، المستقبلية الروسية، ضمن كتاب: الحداثة (1890-1930) تحرير: مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، بغداد: دار المأمون، وزارة الثقافة، 1987، ص ص 232-265.

(2) انظر عن العلاقة بين المستقبلية والشكلية، المرجع نفسه، ص ص 260-264.

(3) انظر، شكلوفسكي، مصدره السابق.

الفنية جاذبة لانتباهنا إلى كيفية انبنائها فلا تغدو غايتها توصيل المعنى، وإنما أن نرى بطريقة مختلفة. أما كيف يتم ذلك فهو بجعل عملية الإدراك طويلة الأمد عبر المجاز، وتغيير صور الأشياء، وعدم التسمية لها بأسمائها المألوفة، ووضعها في سياق متنافر، وإطالة السرد، والقطع... الخ ويشرح شكلوفسكي ذلك بأمثلة، منها روايات تولستوي. إن تولستوي يصف الحادثة كأنها حدثت أول مرة، ولا يسمي الشيء باسمه بل يصفه مثل من يراه للمرة الأولى، ويذكر في مقابل التسمية لأجزائه أسماء الأجزاء المقابلة في أشياء أخرى، وقد يروي القصة على لسان حصان.

هذا الفهم لدى شكلوفسكي للفن الذي يحدُّه في مجموع الوسائل والتقنيات التي تزيح المألوفية، يلتقي من حيث تأكيده على الشكل وحصره موضوعاً للخاصية الأدبية مع التمييز الذي نجده لدى الشكلية الروسية بين «الحبكة» و«الحكاية» فالحبكة هي موضوع الخاصية الأدبية، لأنها تجمع الدلالة على الوسائل التي تُحْدِث التدخل في مادة القصة الخام بترتيب أحداثها فتنتهك الترتيب المتوقع للأحداث وسرعته، وتصبح لدى شكلوفسكي منطوية على دلالة التغريب لأن من شأنها أن تنزع الألفة عن القصة. وقد صار «التغريب» -في ضوء ذلك- منطوياً على دلالة تغير الفن وتطوره التاريخي، لأن وسائل التغريب وتقنياته لا تؤخذ بصفة جاهزة وليس لها ثبات. بل هي دائبة التشكل والتولد والتجدد والحدوث في الأعمال الأدبية، ومن ثم فإن قيمة وسائل التغريب وتقنياته تتغير في الأعمال وفي الزمان والسياقات المختلفة. وقد أفضى ذلك إلى أطروحات مجاوزة لشكلوفسكي، عند تينيانوف وياكوبسون وموكاروفسكي آلت بالآلية الحادة لديه إلى تراجع واضح.

الخَلْق والنقد الجديد:

أما النقد الجديد، فإنه يشبه الشكلية الروسية ويستأنف دورها أو يتداخل معها في الاندراج في نظرية الخلق والشكلية من وجهة المقاومة للذاتية والتاريخية والواقعية والتقليدية وما اتصل بها من وجهات نظرية إلى الأدب في حساب العلاقة له بمؤلفه أو بالواقع الخارجي أو بالمؤلفين القدامى، تعبيراً أو توثيقاً أو انعكاساً أو تقليداً أو تقويماً انطباعياً. وقد أتى التأكيد على العمل الأدبي في ذاته، بوصفه تحفةً لا وثيقة، وبوصفه قيمة جمالية لا وسيلة توصيل، عبر التفريق بين الاستعمال العلمي والعملي للغة وبين الاستعمال الانفعالي. فلدى أ. أ. ريتشاردز تغدو الإشارات خالقة للمواقف في الاستعمال الانفعالي، وهذه صفة اللغة الأدبية، ولا يهمنا في هذه الحالة على الإطلاق

أن تكون الإشارات صادقة أو كاذبة، ولا ضرورة لصحة الإشارات ولا للتنظيم المنطقي، بل إن الصحة والمنطقية تغدوان عقبة في هذا السبيل، وعكس ذلك هو المطلوب في اللغة العلمية[1].

ونتيجة ذلك هو التأكيد المتواتر لدى النقاد الجدد على مجازية اللغة الأدبية وغموضها واتسامها بالتوتر، والتناقض، والمفارقة، والتراكيب التي تسمح بتعدد التأويلات والتراكيب والمفردات ذات الدلالات المشتركة، والتورية، والصورة المعقدة، والخلط العفوي، والترددات... الخ وهذا هو ما استدعى التركيز على العمل الأدبي بوصفه شكلاً، وهو شكل لا يمكن الدلالة عليه بغيره، ولذلك لم ير ريتشاردز في المجاز الإبدال بين معنى مقصود ومعنى أصلي أو بين محمول وحامل كما درجت عليه البلاغة القديمة، بل رأى «التفاعل» فالمعنى الأصلي لا يختفي لأن اختفاءه يلغي القول بالمجازية، وحضور المحمول والحامل مجتمعين ينتج معنى لا يمكن الحصول عليه دون التفاعل المشترك بينهما. لذلك لا يكون الحامل مجرد زخرف للمحمول، بل إن تعاون كل من المحمول والحامل يعطي معنى ذا قوى متعددة، ولا يمكن أن ينسب إلى أي منهما منفصلين[2]. ولم تنفصل لدى ريتشاردز الأهمية الممنوحة للشكل الأدبي بوصفه طريقة لتنظيم المحتوى وتوليده عن اطِّراحه قصد المؤلف الذي ينقض ذلك الاهتمام بالشكل أو يؤخر رتبته. وهو المؤدَّى الذي عمَّقه وليم أمبسون، تلميذ رتشاردز، في برهنته على تعدد المعاني في اللغة الشعرية[3]. ولكنه التعدد الذي لا يصل إلى اللانهائية التي آل إليها في أطروحة «الاختلاف» و«إرجاء المعنى» لدى التفكيكية. وقد شاعت مقولة اطِّراح قصد المؤلف لدى النقاد الجدد بالمعنى الذي يؤكد على العمل في البدء والمنتهى حتى صاغ ويليام ويمزات ومونرو بيدزلي المقولتين الذائعتين: «المغالطة القصدية» عام (1946)[4] و«المغالطة التأثيرية» عام (1949)[5] وتقضيان بأن البحث عن قصد المؤلف وَهْم لأنه غير موجود أو موجود بشكل محوَّر، وأن الخلط بين العمل

(1) مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، ص ص339-3340.

(2) فلسفة البلاغة، ترجمة: سعيد الغانمي ود.ناصر حلاوي، الدار البيضاء وبيروت: افريقيا الشرق، 2002، ص ص100-101.

(3) انظر، سبعة أنماط من الغموض، ترجمة: محمد صبري حسن، مراجعة: ماهر شفيق فريد، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 2006.

(4) William K. Wimsatt, and Monroe C. Beardsley, The Intentional Fallacy, The Sewanee Review, Vol. 54, No. 3 (Summer, 1946), pp. 468-488. and in, William K. Wimsatt, The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry, University of Kentucky Press, 1982, pp. 3-18.

(5) William K. Wimsatt, and Monroe C. Beardsley, The Affective Fallacy, The Sewanee Review, Vol. 57, No. 1 (Winter, 1949), pp. 31-55. and in, William K. Wimsatt, Op. cit., pp.21-39.

وبين ما يحدثه من نتائج على نفسية المتلقي في ظروف معينة وهم -أيضاً- لأنه دلالة انطباعية لا معوّل عليها، ومادام النقد الجديد نقداً يطمح إلى الموضوعية فإن من الواجب صيانته من هاتين المغالطتين.

وتتصل مقولات رتشاردز بمواطنه الشاعر الناقد تي. إس. إليوت، فقد وقف إليوت ضد الذاتية والتعبيرية، وأخذت صفة الشاعر لديه -على عكس نظرية التعبير- صفة غير ذاتية. وجاءت مقولته عن «المعادل الموضوعي» objective correlative (1920) مقترنة بتأكيده الهروب من المشاعر ومن الذات والتأكيد على جهد الخلق لدى الشاعر وطاقته في إبداع شيء جديد. فالإبداع الفني -إذن- يقوم على إرادة، وهي إرادة في إحالة التجربة بعواطفها وأفكارها إلى خلق جديد أو مركب جديد. إن الأديب ينفصل عن ذاته ليخلق عمله الأدبي، ونضجه هو في قدرته على الانفصال عن ذاته، هذا الانفصال الذي يجعل عمله معادلاً موضوعياً وليس تعبيراً ذاتياً[1]. وقد مضى إليوت في هذا الصدد إلى تأكيد استقلال الأدب عن حياة كاتبه، فالأدب صورة لنفسه فقط، ولا يسوغ أن نتخذه وسيلة لتزويدنا بشيء خارج عن نطاقه. ويبدو لدى إليوت ميل إلى رؤية ما يجاوز الفردي في مقاله عن «التقاليد والموهبة الفردية» (1920)[2] فالتراث الأدبي الأوربي لديه يمثّل وحدة واحدة. وهو معنى يصب في الشكلية من حيث دلالة الشكل على ما يجاوز الجزئي أو المفرد واندراجه في معان كلية على النحو الذي برز لدى الأمريكي كينيث بيرك، ثم اتخذ منظوراً أكثر عمقاً في «البنيات اللاشعورية» في البنيوية وفي «التناص» و«التكرارية» في ما بعد البنيوية.

وقد قاد وجهة النقد الجديد في أمريكا الشاعر والناقد جون كرو رانسوم (1888-1974) الذي أكد «القراءة الفاحصة» close reading للأعمال الأدبية، والمقاربة النقدية لها اعتماداً عليها في ذاتها وليس على ما هو خارجها. فالمعنى في القصيدة ليس شيئاً خارجاً عنها أو منفصلاً، ومن الواجب -فيما قال- أن يكون النقد أكثر علمية ودقة ومنهجية، ولهذا فإنه ينبغي ألا تؤثّر في النقد الأدبي الانطباعات الشخصية والمعرفة التاريخية واللغوية والدراسات الأخلاقية، وعلى نقاد الأدب أن يراعوا القصيدة بوصفها موضوعاً جمالياً[3]. هذه الأفكار لدى كرو رانسوم امتدت واغتنت لدى تلميذيه: ألن تيت وكلينث بروكس، بالإضافة إلى روبرت بن وارين وكنث بيرك وآخرين.

---

(1) انظر المعادل الموضوعي عند إليوت في مقالته «هاملت ومشكلاته» التي نُشِرت ضمن مجموعة مقالاته «الغابة المقدسة» (1920) في المختار من نقد ت. س. إليوت، ج1، ص ص 149-153.

(2) المصدر نفسه، ج1، ص ص 365-368.

(3) John Crowe Ransom, «Criticism, Inc.» in, The Virginia Qvarterly Review VQR, university of Virginia, autumn-1937, Vol. 13, No. 4.
http://www.vqronline.org/issues/13/4/autumn-1937

أما ألن تيت (1899-1993) فإن القصيدة -يقول- هي التي تصنع الفكرة وتخلقها، وليست الفكرة هي ما يصنع القصيدة. وهو لذلك يرفض «مبدأ الارتباط» Doctrine of Relevence وهو المبدأ المستقر في نظرية التعبير والواقعية والنقد التاريخي، من حيث الاعتقاد بعلاقة العمل الأدبي بمؤلفه أو بالواقع الخارجي، والممارسة النقدية للأعمال بالاعتماد على سيرة مؤلفيها، أو تاريخها، أو الاستعانة بالتحليل النفسي أو الاجتماعي لفهمها... الخ[1]. وهذا هو ما يعطفه على غيره من النقاد الجدد في الاعتداد بالعمل في ذاته.

وقد كانت مقولة كلينث بروكس (1906-1994) «إن الشكل هو معنى» مقولة مركزية إجمالاً في الوجهة النظرية للحداثة في الفن والأدب، وصاغها ضمن مقال بعنوان «النقاد الشكليون»[2] عرض فيه أبرز مبادئ النقد الجديد وجاءت مقولته تلك في صدارتها، بحيث ترتب عليها عدم إمكانية الفصل بين الشكل والمضمون في العمل الناجح. مثلما صحبها في المؤدى نفسه النظر إلى الأدب بوصفه مجازياً ورمزياً في النهاية، وجاء الاهتمام الأساسي للنقد ضمن هذه المبادئ الشكلية، في البحث عن الوحدة: هذا الكل الذي يشكله العمل الأدبي أو يفشل في تشكيله، والعلاقة بين الأجزاء المختلفة مع بعضها في بناء الكل. ولذلك فإن مهمة النقد على هذا النحو تنفي عنه الصفة التعليمية فـ«الأدب لا يُكْتَب بوَصْفَه» مثلما تنفي اجتماع التقويم لموضوعه مع الوصف له، وتنفي أن يكون غرض الأدب التوجيه الأخلاقي، وإن لم ينفك موضوعه عن المشاكل الأخلاقية. وهو معنى يتصل بازدراء بروكس ومناهضته لما أسماه «هرطقة الشرح» و «بدعة التلخيص» اللتين كانتا تناطان بمهمة النقد تقليدياً؛ لأن الشرح والتلخيص للقصيدة يقتضيان إمكانية أن ينفصل معناها عن شكلها. وقد غدا عنوان مقالته «هرطقة إعادة الصياغة»[3] ذائعاً في هذا الصدد.

وتبدو شكلية كنث بيرك (1897-1993) بالإضافة إلى رؤيته العمل مستقلاً، في إصراره على أن الكتاب مثل جملة واحدة امتدت واستطالت، وفي منظوره إلى الأدب بحسبانه عملاً رمزياً. فليس المعنى -لديه- إلا تأويل الرموز، واللغة تنطوي على أكثر من المحتوى المنطقي والبناء النحوي. وفي هذا الصدد يحاجج بيرك

(1) Allen Tate, Collected Essays, Denver: Allan Swallow, 1959, p. 11.
(2) Cleanth Brooks, The Formalist Critics, The Kenyon Review, Vol. 13, No. 1 (Winter, 1951), pp. 72-81.
(3) The Heresy of Paraphrase, in, Cleanth Brooks, The Well Wrought Urn: Studies In The Structure of Poetry, New York: A Harvest Book, 1947, pp. 192-214.

«بأن الاتصال الفني لا يمكن أن يُفهم إذا اختُصر إلى معلومات محضة»[1]. وقد أتت مؤلفات كنث بيرك لتؤكد على التعامل مع الطبيعة الداخلية للعمل الأدبي مركِّزة على الدرامية، كما في كتابه «نحو الدوافع» (1945) وعلى التعامل مع استراتيجيات الإقناع التي استحالت الأعمال الأدبية من وجهتها إلى ما يسميه «الخطط» و«الدوافع». فغدا الشعر وغيره من أشكال الإبداع الأدبي والفني مؤدى في كتابه «بلاغة الدوافع» (1950) لاتخاذ مختلف الخطط من أجل الإحاطة بشتى المواقف، فضلاً عن إعلان الصفة الرمزية الي تتخذها اللغة لديه عنواناً لكتابه «اللغة بوصفها فعلاً رمزياً» (1966). أما غاية بيرك وراء هذه الكيفية النظرية وهذا المنظور النقدي للأدب، فهي الكشف الشامل عن الدوافع الإنسانية وعن أشكال الفكر والتعبير التي تقوم من حول تلك الدوافع لإقصاء كل أنواع الصراع. وهو معنى يلتقي مع رؤية رتشاردز في وظيفة الشعر من حيث هو مجلى لتنظيم التجارب والجمع بين الدوافع المتصارعة لإنشاء ما أسماه «التوازن الداخلي المتزامن». وبيرك هكذا ينتظم في وجهة النقد الجديد بحسبانه الشكل الأدبي محور القيمة الأدبية، سواء كانت طريقة سردية أو لفظة أو استراتيجية بناء. وهي القيمة التي تتركز في وجود النص واستقلاله ومن ثم في الانكباب عليه في ذاته بعيداً عن مؤلفه أو عن غاياته النفعية بالمعنى المباشر.

* * *

خلاصة القول أن نظرية الخلق تنهض بالدلالة على موقف يؤكد على الحداثة بالمعنى الذي تجتمع عليه الحركات الطليعية في الأدب والفن منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وهو تأكيد يستمد منظوره من موقف جديد تجاه الشكل الفني والأدبي يمنحه الصدارة: تلك الصدارة التي تألفت عليها معطيات الشكلية الروسية والنقد الجديد معا، وأصبحت قيمة العمل بشكله المبتكر وتقنياته الإبداعية ولغته التي لا تشتبه باللغة العلمية أو العادية، فليس الشكل ذريعة لمعنى أو وسيلة إليه بل هو نفسه المعنى إذا ما قصدنا الدلالة على معنى أدبي أو فني.

* * *

(1) Gregory Hansen, Kenneth Burke›s Rhetorical Theory within the Construction of the Ethnography of Speaking, Indiana University, Folklore Forum 27:1 (1996), p. 53.

التثمين والتقويم

1- مقام التثمين:

أول ما يمكن حسابه لنظرية الخلق وما استدار على مبدئها من وجهة شكلية ونزعات حداثية في نظرية الأدب، هو التأكيد على قيمة الابتكار والإبداع الذي تضمنته التسمية للنظرية في دلالة الخلق المُعَنْوِنة لها، واقتضته الشكلية التي تستلزم نسبتها إلى الشكل معنى إبداعيا صنعياً، ودلت عليه الحداثة في دلالة الإحداث التي يحيل عليها اسمها. وهو تأكيد على قيمة جوهرية في الوصف للنتاج الأدبي لا يدلل عليها ما جرت عليه النظريات من وصف له بـ«المحاكاة» أو «التعبير» أو«الانعكاس». فليس شيء أهم في الأعمال الأدبية عند متلقيها من مفاجأتها لوعيه بما لم يكن في حسبانه، ومالم يتعوده، وهذه انعطافة في النظرية تفارق الرؤية للأدب من زاوية الأديب المنشئ له، ومن زاوية الواقع المحكِي أو المنعكس على تأليفه، ومن شأنها أن تضاعف من طلب الجِدَّة و النفور من التقليد والاتباعية، وتحفز الرؤية إلى الجهد الأدبي بوصفه فعلاً يفتح الوعي على ما يجاوز الواقع ويستشعر طاقة التحرر منه والهيمنة عليه.

ولم يكن الشكل الأدبي في تأكيد هذه النظرية عليه، واختصاصها الأدب من زاويته، منفصلاً عن ذلك. فالابتكار في الأدب لا يعني ابتكار موضوعات له، والموضوعات «مطروحة في الطريق» فيما قال الجاحظ؛ وإنما يعني ابتكار أشكال تضيف كائنات إبداعية إلى وعينا بالواقع وبالأدب على حد سواء. ومؤدَّى ذلك يعني خلق اللغة وإعادة خلقها باستمرار، فلا يمكن أن نرى الأشياء رؤية جديدة إلا بالدلالة عليها بلغة جديدة، وهذا معنى قول نيتشه: «ليس ثمة تعبير خاص، ولا معرفة خاصة دون مجاز»[1] وهي قولة تضمنتها دلالة النظرية بأكثر من إشارة، وتضمنها على نحو أخص إزاحة الدلالة المجازية نفسها -لدى رتشاردز- من العلاقة الاستبدالية للفظٍ

(1) انظر، تزيفتان تودوروف، مفهوم الأدب، ترجمة: منذر عياشي، جدة: النادي الثقافي الأدبي، 1990، ص68.

بآخر إلى العلاقة التفاعلية بينهما التي تولّد معنى لا يمكن الحصول عليه دون التفاعل المشترك بينهما.

وإذا أردنا أن نستخلص معنى لمثل هذا الفهم، فإن دلالة التأكيد للفعل الإنساني هي دلالته الأوضح في تصور النظرية. لكنها من حيث التأكيد على الشكل تتيح للنقد الأدبي ما يصونه عن الانطباعية ويعبّر عن تشوُّفه إلى العلمية، وهو بالقدر نفسه ما ينعكس على النظرية الأدبية فتتماسك تجاه موضوعها لأنه يقوم في مادة محسوسة أكثر قابلية للوصف والتجريد. وبذلك برز الاختصاص النقدي الأدبي كما برز الاختصاص النظري الأدبي بما لم يبرزا من قبل، لأن الشكل الأدبي هو مقوِّم الاختصاص فيهما، وقد كانت النظرية الأدبية تتفرع تجاه الأدب من مقولات لا أصالة لها في الأدب بل في ما هو خارجه أو بموازاته.

ولا نبالغ إذا قلنا إن تفجُّر النظرية الأدبية منذ النصف الثاني من القرن العشرين الميلادي هو قرين ارتكازها على الشكل، وأن الشكل في النظرية الأدبية هو الذي فتح آفاقاً جديدة في النظرية والنقد الحديث ما تزال إلى آخر التجليات النظرية تستمد من مقولات اللغة والشكلية حتى وهي تجاوز الشكل إلى الوقائع الاجتماعية والمادية وتكشف عن بُنَى الوعي المجاوزة للفردية. وبوسعنا أن نقرأ في الشكلية كثيراً من المقولات التي تطوَّرت فشكَّلت مرتكزات للنظرية في البنيوية وما بعدها. فالاعتراف بعلاقة العمل الأدبي بالأعمال السابقة وقيمة هذه العلاقة التي نجدها عند شكلوفسكي مثلما نجدها لدى إليوت، خصوصاً في تعميم شكلوفسكي هذه العلاقة بحيث لا يدرَك العمل الفني إلا في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وليس النص المعارِض وحده -فيما يقول- الذي يُبْدَع في تواز وتقابل مع نموذج معين ، بل إن كل عمل فني يُبْدَع على هذا النحو[1]، هو ما صاغه فيما بعد من زوايا مختلفة -مثالاً لا حصراً- باختين في «التعدد الصوتي» و«الحوارية» وجوليا كريستيفا في «التناص» وهارولد بلوم في «قلق التأثير».

وليس تعدد المعاني لدى إمبسون مقولة مغلقة، بل نافذة اتسعت وأخصبت في التفكيكية ونظريات القارئ، وقد اهتدى إمبسون إليها -إضافة إلى مقولات الرمزيين حول المعنى الشعري- في ضوء اعتداد أستاذه رتشاردز بالعمل في لحظة التلقي وقيامه بتجارب قراءة لبعض الأعمال مع طلابه بعد إخفاء اسم مؤلفها. وإذا كان تعدد المعاني لا يبلغ مداه مع الاعتداد بقصدية المؤلف التي نبذها رتشاردز -مثلاً- منذ العشرينات،

(1) نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الرباط: مؤسسة الأبحاث العربية، 1982، نقلًا عن تودوروف الشعرية، ص41.

وسار غيره في الطريق ذاته إلى أن جاوزها النقد الجديد بتبلور مقولتي: «المغالطة القصدية» و«المغالطة التأثيرية» في الخمسينات، فإن المقولة البنيوية التي صاغها رولان بارت تحت عنوان «موت المؤلف» هي المدى الأقصى في استغلال مفعول المجاوزة لقصدية المؤلف بما يحقق فتح آفاق الأعمال وبلورة استقلالها والنفاذ إلى ما يجاوز فرديتها. ويضاف إلى ذلك ما ورثته نظرية الأدب -إجمالاً- عن نظرية الخلق والشكلية من حيث هي موقف من الأعمال الأدبية والفنية، إنه موقف يستبدل الوصفي بالمعياري، والموضوعي بالانطباعي، والمعرفي بالإيديولوجي.

2- تفكيك وتركيب:

وقد نقول إن مقولات نظرية الخلق، تأتلف وتختلف ضمن إطار يَسِمُها بهوية مائزة لها في قبالة غيرها من النظريات والوجهات النقدية، ولكنها لا تستقل بعديد من مقولاتها ومقوماتها الجمالية ولا تحتكرها. فبوسعنا أن نجد تلك المقومات الجمالية والنظرية في وجهات نظرية ومذهبية أخرى تجاه الأدب، وقد تتقارب العلة أحياناً أو التفسير لها، أو تزداد وضوحاً وتفصيلاً، وقد يضفي الإطار العام للنظرية ما يخرجها عن الإطار الذي يصنع لها الدلالة النظرية في أخرى. لننظر -مثلاً- في مقولة «التغريب» لدى شكلوفسكي، ألا تذكِّرنا بالتفاتة وردزورث وكولردج إلى ما يكسر جمود اللغة وصلابتها من لغة البسطاء والطبقات الدنيا في تلقائيتها وجدتها على الشعر؟ والتغريب هو الوجه الآخر لمقولة الغموض في الرمزية واطِّراحها اللغة التقريرية المباشرة والتسمية الصريحة للأشياء، وهو ما يذكِّرنا بقيمة المجاز المضفاة على الأدب منذ أرسطو وتحاشي اللغة المباشرة.

وفي تراثنا النقدي العربي تأكيد شائع على جمالية الغموض، فأفخر الشعر -فيما يقول أبو إسحاق الصابئ- «ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه وغوص منك عليه»[1]، وهذا الغموض عند عبد القاهر الجرجاني مدعاة إلى قيمة العبارة في ذاتها، لأن «الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف وكانت به أضن وأشغف»[2]. وليس «النظم» لدى عبد القاهر الجرجاني، من حيث هو مناط الميزة الإبداعية مختلفاً كثيراً عن ميزة الشكل وقيمته الإبداعية لدى أبرز الطروحات الشكلية، خصوصاً «جوهر القصيدة»

(1) رسالة في الفرق بين المترسّل والشاعر، تحقيق: محمد بن عبد الرحمن الهدلق، ضمن أبحاث: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، جدة: النادي الأدبي الثقافي، 1410ه/ 1990، ج2، ص595.

(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تصحيح: محمد رشيد رضا، بيروت: دار المعرفة، 1398هـ/ 1978، ص118.

لدى برادلي الذي يميِّزه عن موضوعها، مع احتفاظ عبد القاهر بقصدية المؤلف. وكانت مقولة الفن للفن أو الشعر للشعر، بالمعنى الذي يُخْلِصه للجمال والمتعة دون المنفعة مذهباً شائعاً في الشعر العربي وفي وصف القدامى له. فالآمدي -مثلاً- يقول: «الشاعر لا يطالب بأن يوقع قوله موقع الانتفاع به»[1]. وهذا المدلول هو أحد مذهبين للعرب في قول الشعر عند ابن سينا «أحدهما ليؤثِّر في النفس أمراً من الأمور تُعَدُّ به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط، فكانت تشبِّه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه»[2]. إضافة إلى مقولات عديدة لقدامة بن جعفر والقاضي الجرجاني وغيرهما، في عذوبة الكذب في الشعر والتناقض والانفكاك عن قيود الثقافة الرسمية والاجتماعية.

أما الغاية الشعرية التي تقوم في نظرية الخلق على التحرر بمعانيه النفسية والاجتماعية العميقة، وقد رآها رتشاردز في الجمع بين الدوافع المتصارعة وتحقيق التوازن الداخلي، وكانت لدى كينث بيرك في إقصاء كل أنواع الصراع، فهي وجه من الوجوه التي يتسع لها تأويل «التطهير» الذي عرفناه لدى أرسطو. ومثل ذلك مفهوم الوحدة التي تؤكِّد عليها نظرية الخلق والشكلية في كل عمل على حدة، وكانت مبحثاً في النقد الشكلي تتجلَّى به قيمة الشكل في الأعمال وأهميته نقدياً، وقد كانت الوحدة العضوية إحدى أبرز المقومات الجمالية في نظرية التعبير فيما قرأنا عند كولردج. لكن ذلك كله يدخل في نظرية الخلق والشكلية ضمن إطار يخصِّصه ويمهره من منظورها الذي لا تنفصل فيه أهمية العمل الأدبي في ذاته وفي شكله عن استبعاد قصد مؤلفه أو حكايته للواقع.

وبالطبع فقد أثْرَت هذه النظرية مبحث الشكل الأدبي بما نشأ في ظلها من ممارسات إجرائية لوَصْفِه واكتشافه، وأكسَبَتْ الدارسين المهارة الآلية التي تستشعر روح العلم والتحديد المادي لما يتوجَّه إليه بالدراسة والوصف. وغدا النقد الأدبي اختصاصاً متبلوراً وقائماً دونما اعتماد على حقول معرفية أخرى أو موضوعات خارج العمل الأدبي الذي صار موضوع اختصاصه بقدر ما هو موضوع بحثه ومقارباته. لكن هذه المزايا لم تحل دون الطعن على نظرية الخلق والشكلية بما يفتح السبيل لأطروحات غيرها من النظريات ويبرِّر له، سواء في اتجاه التعميق لها والاستطالة بها، أو في وجهة النقض لها والانحراف عنها. وعلى رغم ذلك فقد ظل الشكل الأدبي وظلت اللغة والخطاب اللذان يندرج في عدادهما موضوع تلاق بين عديد النظريات.

(1) الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط4، القاهرة: دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب، 25، 1992، ج1 ص428.

(2) الفن التاسع من الجملة أولى من كتاب الشفاء، ضمن كتاب «فن الشعر لأرسطو» ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1953، ص170.

3- التطرف الشكلي:

لقد استحال الفهم للأدب في ظل التطرف في مفهوم الشكل واستبداده -خصوصاً بعد اتصال مفاهيم الخلق والحداثة بالبنيوية- إلى نوع من العدمية المتقارنة مع ما أضفاه التطرف الشكلي عليه من الآلية. وكانت صرخة تودوروف في كتابه «الأدب في خطر» دلالة ضجر بهيمنة تلك الآلية على الحياة الأدبية وضيق بما أفضت إليه من جفاف المنبع الإنساني الذي يُبْرِؤُنا الأدب في ضوئه -فيما يقول ريتشارد رورتي- من عبادة الأنا. ومؤدَّى ذلك لدى تودوروف هو البحث عما يُخْرِج النقد والنظرية من الغيتو الشكلي الذي لا يهم إلا نقاداً آخرين وفَتْحُه على السجال العريض للأفكار الذي تشترك فيه كل معرفة الإنسان. إن الفهم الشكلي للأدب لا يزيد لدى تودوروف عن إيضاح المفاهيم التي استحدثها هذا العالِم أو ذاك من علماء اللسانيات، أو هذا المنظِّر أو ذاك، والمطلوب هو أن نصل إلى معاني النصوص التي ستقودنا إلى معرفة الإنساني وهي المعرفة التي تهم الجميع. فلا تغدو النظرية الأدبية أو المنهج النقدي غاية لكل غاية ولا يتجه تدريس الأدب إلى مجرد إنتاج أساتذة له، وإنما لإدراج الأعمال الأدبية في الحوار العظيم بين البشر[1].

هكذا تصبح مصادرة العلاقة بين الأدب والواقع، وبين الأدب والمؤلف، بحسب أطروحات الشكلية، تفلُّتاً مستحيلاً من شروط الوجود المادية والمعنوية. فعلى الرغم من أن الفعل الأدبي، كما تقدَّم في نظرية التعبير، يتكئ مثل أي إنجاز إنساني على الابتكار الفردي، فإن من غير السائغ أن نتصوَّر الفرد نقطة ابتداء وختام لا قبلها ولا بعدها، فهو ليس خالياً من الأخلاق، والإنسان مادام أنه كائن اجتماعي ولغوي فهو ذو حس أخلاقي إلى الصميم. وهو ليس نقطة معزولة عن الارتباطات الدنيوية، تلك التي جعلت إدورد سعيد يصرخ: «كل ما يفعله المرء مقيد بالظروف المادية... فنحن لسنا أدمغة مفصولة عن أجسادها أو آلات لتأليف الشعر. نحن مرتبطون بظروف الوجود المادي.. نحن موجودون في العالم مهما ردَّدنا بملء أصواتنا أننا في البرج»[2]. وإذا كانت الشكلية مؤدَّى اختصاص علمي -كما رأينا- فإن فكرة الاختصاص تلك، قد أصبحت لدى إدورد سعيد مؤدى إلى الملل، إنها -فيما يقول- «هدر جهد كبير بلا ضرورة لتعريف ما هو أدبي بحت... هذا الحقل بأكمله ممل بالنسبة لي. الممتع في الأدب، بل وفي كل الأمور الأخرى، هو درجة امتزاجه بالأشياء الأخرى، لا نقاوته»[3].

---

(1) تودوروف، الأدب في خطر، ص ص52-55.
(2) السلطة والسياسة والثقافة، ترجمة: نائلة قلقيلي حجازي، بيروت: دار الآداب، 2008، ص 105.
(3) نفسه، ص ص 104-105.

ولا يخفى ما تتضمَّنه نظرية الخلق والشكلية من مركزية في بنية الشكل أو في مقولة الابتكار، أعني الوحدانية وقهر الاختلاف. وقد يأخذنا العجب من المواقف السياسية والإيديولوجية لدى أبرز منظِّريها مثل إليوت وكرو رانسوم من حيث بروز المركزية الأوروبية أو المركزية الغربية لديهما. هكذا كانت الشكلية انغلاقاً لم يسمح بالمجاوزة إلى الأدب من حيث هو نتاج نسوي أو نتاج أقليات أو فقراء أو أرقاء، بل كان الاهتمام الغالب بالشعر هو الوجه الآخر لتحاشي الرواية والمسرح في هذا المنظور لأنهما يستدعيان الصلة بالظروف التاريخية. وأظن أن إليوت المتمدّح -على ما يبدو- بخدمة أغراض تقليدية، في قولته: «أنا كلاسيكي في الأدب أنجلو كاثوليكي في المذهب ملكي في السياسة»[1] يثير في أنفسنا من وجه إحساساً بالتناقض بين قولته هذه وشخصيته الإبداعية ذات الوجهة الحداثية التي تفترض البراءة من الشخصي والمتحيز.

وهو تحيز أفضى بستانلي هايمن إلى البرهنة على العجز عن الهروب من الذاتي في شعره، وهو الذي ادعى أن الشعر هروب من الذات. وذلك في المسافة نفسها التي دعت هايمن إلى الوقوف على ما في مذهبه من مضامين اجتماعية تتراوح بين الإقطاعية والفاشية المباشرة، محيلاً إياها على أرستوقراطيته التي كان لها دور في ذلك وفي إيمانه بما يسمى «دم الملوك» الذي يتيح «سلوكاً ملكياً راسخاً» وإيمانه «بأرستقراطية النسب» و«الصفوة المختارة» وإيمانه بالاستعمار وبمبدأ كبلنج الفاضح في تبرير الاستعمار بأن من واجب الدول الراقية أن ترعى «القطعان» التي لم تنل حظاً من الرقي. إضافة إلى وقوفه على مواقف أخرى لأليوت مثل قوله عن الفاشية: «إنها قادرة على كثير من الخير في حدود» و«إن النازيين أصابوا حين أعادوا النساء إلى المطابخ وتربية الأطفال والكنائس»... الخ[2]. وكأن الكيفية النظرية للأدب لدى إليوت وتمثله لها في شعره سلاح لتحقيق مجتمع منفر بغيض. وعلى أي حال فإن المحرك الفاعل في النزعات الحداثية، هو على عكس ذلك، دافع للتحرر، لكنه دافع يصطدم بالتمركز حتى في وجهات الحداثة الأدبية نفسها؛ فكل تمركز مفض إلى العمى عن رؤية الاختلاف والتعدد أي عن رؤية الحرية.

---

(1) كتب ذلك في مقدمته لطبعة «الغابة المقدسة» الصادرة عام 1928.

(2) ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس، ود. محمد يوسف نجم، ط3، بيروت: دار الثقافة، 1978، ج1، ص ص154-157.

البنيوية



ولادة المفهوم ومهاده المنهجي

1 – منعطف اختلاف:

البنيوية في سياق النظريات المتوالية تجاه الأدب والفن، منعطف اختلاف بأكثر من وجه. وأبرز وجوه اختلافها أنه تم طرحها بوصفها منهجاً أو طريقة معرفية لقراءة الظواهر الإنسانية والثقافية ومنها الأدب، فهي ليست فلسفة ولا مذهباً في الأدب، ولا منهجاً خاصاً به دون غيره من منتجات الثقافة والظواهر الاجتماعية والإنسانية. وإذا قسنا البنيوية –من هذه الوجهة– على نظريات الأدب السابقة عليها، وهي: المحاكاة والتعبير والانعكاس والخلق، فسنجد أن كل واحدة منها ارتبطت بمذهب أدبي بعينه، فكانت المحاكاة للكلاسيكية والتعبير للرومانسية والانعكاس للواقعية والخلق للاتجاهات الحداثية الطليعية.

صحيح أن المنطق النظري لا يتحقق لأي منها ما لم تصدق على الفنون عامة أو تجمعها في مبدئها التفسيري، ولا يتحقق وهي تختص بعض الأدباء أو العصور أو الطبقات... الخ لكنها كانت تتبادل نوعاً من الاعتماد مع تلك المذاهب التي اصطبغت القيمة في كل منها بمنطق النظرية المتصلة به مثلما استمدت النظرية من المذهب وجودها الأدبي المجسّد.

أما البنيوية فكانت تتوجه لقديم الأدب وحديثه دون تفريق بينهما ولا انتقاص من أحدهما وإعلاء للآخر، وكان تشارُك ليفي شتراوس ورومان ياكوبسون في اختصاص سونيتة بودلير «القطط» بدراسة بنيوية عام 1962، مماثلاً –في هذا المعنى– لنشر رولان بارت في مرحلته البنيوية دراسة بعنوان «عن راسين» عام 1963. بل كانت التحليلات البنيوية التي قام بها أعلام البنيوية في فترة نشوئها وازدهارها في فرنسا، مثل: «الأبنية الأولية للقرابة» (1949) و«الفكر البدائي» (1962) و«النيء والمطبوخ» (1964) لشتراوس، و«الجنون والحضارة» (1960) لفوكو، و«المفاهيم الأساسية للتحليل النفسي» (1964) للاكان، و«نظام الموضة» (1967) لبارت ... الخ الامتداد المنهجي للبنيوية بين تحليل النصوص الأدبية وغيرها من مظاهر الدلالة وظواهرها. وهناك بنيات

رياضية ومنطقية وفيزيائية وبيولوجية ونفسية ولغوية واجتماعية وفلسفية، على نحو ما يفصِّل جان بياجيه في كتابه «البنيوية»[1].

وكان هناك جانب في نظرية الأدب منبثق عن حقول المعرفة الإنسانية المجاورة للأدب. فالتاريخ يبحث في الأدب عما يبرهن على وجوه التغير والتمايز بين البيئات والعصور والأفراد، ولذلك فإنه يفسِّر الأدب من زاوية الحدوث في الزمن. ولا يرى علم النفس أو علم الاجتماع في الأدب مسافة أبعد من الشهادة على النظريات النفسية والاجتماعية، أو إحالة الأدب إلى متن للملاحظة التي تتجاوب مع مادتهما المعرفية وفرضياتهما. وقد استُخْدِمت العلوم الإنسانية والاجتماعية لتحليل الأدب وقراءته بما لا يرفد المعرفة به من حيث هو بنية مكتفية بنفسها ولا نحتاج من أجل بلوغها إلى الرجوع إلى أية عناصر خارجية عنها.

والبنيوية تختلف عن ذلك، إنها لا تستعير منظور معرفة غير أدبية لقراءة الأدب، ولا تتساءل عن علة الأدب ومصدره مثلما تتساءل عنهما علوم التاريخ والنفس والاجتماع. فبنية الأدب ثابتة من وراء الأشكال المتعددة التي تتحقق عبرها في المجتمعات والعصور وأفراد الأدباء، والسؤال عن مصدر لبنيته أو علة هو مثل السؤال عن سبب أو مصدر لمعادلة رياضية أو كيميائية، فتكوُّن التسعة من ثلاثة وستة، ومن عشرة ناقصةً واحداً، ومعادلة الماء من اتحاد الهيدروجين مع الأكسجين (H_2O)... الخ لها طابع غير زمني أي أزلي، وهذا ما تراه البنيوية سمة للبُنَى في العلوم الإنسانية، فهي تركِّز جهدها للبحث عن صفة الثبات فيها، وما يطرأ من تحويلات أو تنوع أو إضافة هو حدوث ضمن إطار البنية التي تصبغ العناصر بصبغتها وتظل دوماً محتوية على قوانينها ومكتفية بذاتها دونما حاجة في إدراكها إلى اللجوء إلى أي من العناصر الغريبة عليها.

وقد تميزت البنيوية عن غيرها من مقاربات الأدب السابقة عليها والتفسيرات النظرية له، بالإفادة من علم اللغة في الطموح إلى علم يتخذ الأدب موضوعاً له. وفي هذا الصدد يقول رولان بارت: «انبعثت البنيوية من علم اللغة، وفي الأدب تجد موضوعاً انبثق هو نفسه من اللغة، ونستطيع من ثم أن نفهم لم ينبغي أن ترغب البنيوية في إنشاء علم للأدب أو -على نحو أدق- علم لغة للخطاب، يكون موضوعه لغة الأشكال الأدبية مفهومةً على مستويات مختلفة»[2]. وكان نفي البنيوية للتصورات النظرية التي ترتِّب الأدب على شيء

(1) ترجمة: عارف منيمنه وبشير أوبري، ط3، بيروت: منشورات عويدات، 1982. وفصول الكتاب من الثاني إلى السابع موزعة لجلاء البنيات في الحقول العلمية المختلفة.
(2) العلم إزاء الأدب، ضمن كتاب: نظرية الأدب في القرن العشرين، تحرير: ك. م. نيوتن، ص 148.

خارجه، وسيلتها لإحداث تغيير في تحليل الأدب ودراسته يماثل امتلاك العلوم الطبيعية لمنهجية العلم الدقيقة. وهذا هو أفق البنيوية الذي سارت نحوه في تطبيقاتها في العلوم الإنسانية.

2- الاستمداد من الشكلية:

لكن هذه الوجوه من الاختلاف بين البنيوية وبين النظريات والمناهج السابقة عليها لم تمنع البنيوية من مجاوزة حدود الطريقة أو المنهج إلى امتلاك تصورات عامة في النظر إلى الأدب وتكييفه. وأبرز ما يمكن أن نتنبه إليه هنا هو انشغال البنيوية بالشعر وتأثيره على صياغة مفاهيمها الجمالية. فالبنيوية في تصورها للأدب تحيل على الوظيفة الجمالية التي تَنْتُج عن التركيز على الرسالة نفسها بحسب خطاطة ياكوبسون في تحديده لوظائف اللغة موزَّعةً على عناصر الاتصال. تلك الخطاطة التي قدَّمها تعقيباً ختامياً بعنوان «اللغويات والشعرية» في مؤتمر «الأسلوب في اللغة» بجامعة إنديانا عام 1958م، وغدت أصلاً مكيناً من أصول الشعرية البنيوية. والمجلى الأوضح للوظيفة الجمالية بهذا الحسبان هي الشعر.

وقد رأينا غلبة الشعر ورجحانه في النقد الجديد الذي كان هو الآخر يطالب بتركيز النظر على النص لكن من دون تبلور مفهوم البنية وما ترتَّب عليها من تصورات معرفية عامة لدى البنيوية. كما رأينا غلبة الشعر في نظرية التعبير التي كانت المعادل النظري للرومانسية لكن من دون التركيز فيها على النص بل على الشاعر أي على الوظيفة الانفعالية والعاطفية في خطاطة ياكوبسون. وهذا يقودنا إلى ملمح آخر في البنيوية، فقد كانت بمجاوزتها التاريخ والواقع والمؤلِّف، دافقة بطابع التحرر والانفتاح، والمجاوزة لمركزية العرق والفرد والمجتمع، وكان ما تمكِّنُه للقارئ من الفاعلية الوجهَ الآخر لتمكينها الكُتَّاب وتحفيز طاقاتهم وإزاحة ما تضيق به أبواب الممارسة الإبداعية أمامهم، من المعايير الجامدة والعقول الموكولة إلى زمن معرفي عتيق.

ولهذا نجد عند رولان بارت هجوماً قوياً على الرومانسية والواقعية؛ فالرومانسية - فيما يصفها- «تحب الاقتصاد في الجهد، مدَّعيةً أن مبدعي الأدب أفراد أسمى يتصفون بالأصالة ويجب ألا يُخْلَط بينهم وبين الأنواع الأدنى من العمَّال»[1]. والواقعية -لديه-

(1) جون ستروك، رولان بارت، ضمن كتاب: البنيوية وما بعدها، تحرير: جون ستروك، ترجمة: محمد عصفور، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، رقم: 206، فبراير 1996، ص79.

«تفهم الكتابة على أنها تمثيل لشيء موجود من قبل أن يبدأ الكاتب في الكتابة»[1]. ولا تستطيع هذه الأفكار -فيما يرى- أن تميِّز بين الأدبي وغير الأدبي، لأنها تطمس اللغة التي يعود إليها التمييز بينهما. وقد أفسح بارت مجالاً لوصف الواقعية بتشويه الأدب ومناهضته، لأنها تجعله خادماً للواقع، فترتِّبه في موضع الوسيلة إليه. وهي في هذا الصدد تعتقد أن اللغة شفَّافة، وأن من الممكن رؤية الحياة عبر الكلمات، ولذلك تصبح المعاني من وجهتها محدَّدَة المعاني مسبقاً في يد الكاتب الذي يستخدمها، فتغدو واضحة القصد والدلالة. وليس هذا هو الأدب لأن الأدب لا يخبر أو يعلِّم، بل يحرر اللغة من القيود والآلية التي يفرضها عليها استخدامها في الحياة اليومية.

ونجد بارت في مقال بعنوان «المؤلفون والكُتّاب» نشره عام 1960م، يميِّز بين من يسميه «الكاتب» writer ويشبِّه هذا النوع من المؤلفين بالفعل المتعدِّي في اللغة الذي يحتاج إلى مفعول مباشر. إنه يضع هدفاً له (أن يدلل، أو يفسِّر، أو يعلِّم) فاللغة لديه مجرد وسيلة.. لذلك تستعيد اللغة لديه طبيعة أداة الاتصال: واسطة الفكرة؛ فهو يقصد أن يدل بكتابته القارئ على معنى واحد، ولا يمكن أن نقرأ لديه إلا ما يعنيه، وهو المعنى الذي يريد هو أن يبلِّغه إلى القارئ لا معنى آخر. وهكذا لا يرى بارت لدى الكاتب تركيزاً على اللغة، ومن ثم فإن لغة الكاتب تُنتَج وتُستَهلك في ظل المؤسسات التي تملكه، وبوسعنا أن نقرأ في هذه اللغة أن هذا ماركسي -مثلاً- وهذا مسيحي، وهذا وجودي.

أما من يسميه «المؤلِّف» auther فاللغة لديه غاية لا وسيلة، فهو مثل الفعل اللازم في اللغة لا يحتاج إلى مفعول مباشر. لذلك فهو لا يفسر العالم، ولا يقوم بدور تعليمي؛ إنه مشغول بالكلمات لا بالعالم، وما يملكه بوضوح هو القدرة على زعزعة العالم، وهذا هو السبب في أن من غير المعقول أن نسأل مؤلفاً «الالتزام» commetment فالمؤلف الملتزم يدعي المشاركة بطريقة متزامنة في بنيتين، أي أنه يغدو مصدراً للخداع. ويذهب بارت إلى أن من الطبيعي جداً أن المجتمع الذي يستهلك المؤلف يحوِّل المشروع إلى مهنة، والعمل إلى موهبة، والتقنية إلى فن، وبذلك تولد أسطورة الكتابة الجميلة: المادة الفريدة للمؤسسة المخلوقة فحسب للأدب. ويأخذ هذا الصنف لدى بارت مرتبة أعلى من صنف «الكاتب»، وقد لا يكون العالَم الأدبي -فيما يرى- مستعداً له بعد ولكنه آت، إنه مؤلِّف المستقبل. وما دام الأمر كذلك فإن المؤلِّف الحقيقي الآن قد يكون مزيجاً من

(1) نفسه.

النوعين[1]. وما نستخلصه من ذلك هو أن البنيوية تميل إلى الأدب الطليعي والمتحرر من أسر المعاني المحكومة سلفاً، وأنها ليست بلا موقف من الأدب.

3 - مرجعية الدراسة للغة والظواهرية:

لكن الأكثر أهمية في البنيوية هو تغييرها عادات التصوُّر للأدب وتلقِّيه، تماماً كما هو تغييرها للسائد من التصورات ودراستها في عديد من الظواهر والمظاهر الإنسانية والطبيعية. وقد انبثق هذا التصور الذي يشبه ما صنعته الثورة الكوبرنيكية من تحولات في علم الفلك، من أطروحات دي سوسير في علم اللغة العام، وأولها تمييزه بين «اللغة» Langue و«الكلام» Parole[2]. فإذا كانت اللغة هي النظام العام الذي يسبق الكلام، أي يسبق استخدام الفرد لها، وممارسته إيَّاها فعلياً، فإن دراسة أي ممارسة إنسانية دالة هي بمثابة الكلام، وكما أن موضوع دراسة اللغة هو النظام الكامن وراء الكلام، فإن موضوع دراسة تلك الممارسات الإنسانية والظواهر الدالة هو في اكتشاف النظام الكامن وراءها أي البنية التجريدية التي تجمع تلك الظواهر الجزئية وتوحد تعدُّدها وتجزُّؤها وتحولاتها.

ولا يقف الأمر عند ذلك، فاللغة في ضوء أطروحات سوسير تكتسب من حيث هي بنية تجريدية دوراً جبّاراً. فهي ليست كومة من الكلمات تشير إلى الأشياء، إن الكلمات لديه علامات تتكون من طرفين متصلين ببعضهما اتصال وجهي الورقة، أوَّلُهما الدال (كلمة -مثلاً- منطوقة أو مكتوبة) والآخر المدلول، وهو ما نفهمه من الدال. والمهم هنا أنه لا مكان للأشياء، فلا تكتسب الكلمة معناها من صلة بينها وبين الشيء، إذ العلاقة بين الدال والمدلول «اعتباطية» وليست طبيعية[3]. وعلى ذلك فإن الكلمة في الكلام لا تكتسب معناها من ذاتها بل من العلاقات الاختلافية مع كلمات أخرى على محور البدائل لها وعلى محور تركيبها مع ما يسبقها وما يلحقها.

وكان التقدُّم الذي أحرزه علم الصوتيات، متصلاً بالأهمية التي تمثِّلها أطروحات سوسير، حتى لقد قال شتراوس قبل أن تتكامل حلقات البنيوية: «إن علم الفونولوجيا يمكن أن يؤدي لعلوم الإنسان ما أدته الرياضيات للفيزياء الحديثة»[4]. فالفونيم (وقد جرى تداول تعريبه بالصوتيم[5]) هو -بحسب بلومفيلد- أصغر وحدة صوتية تُحدِث

(1) Authors and Writers, In, Roland Barthes, Critical Essays, trans. Richard Howard, Evanston: Northwestern University Press, 1972, pp. 143-150.

(2) علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، الموصل: بيت الموصل، 1988، ص ص 27-32.

(3) نفسه، ص 87.

(4) ليفي شتراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة مصطفى صالح، دمشق، وزارة الثقافة، 1977، ج1، ص52.

(5) تستخدم في أبحاث اللسانيين العرب تعريبات أخرى له، مثل: صُوَيْت، وصوتم، ولافظ، لكن الأكثر شيوعاً هو صوتيم =

تغييراً في معنى الكلمة (مثل السين حين يغيِّر معنى صار إلى سار) وأهميتُه -من ثم- ليست في نطقه صوتاً فعلياً بل في الفرق الذي يُحدِثه بين صيغته وصيغ الفونيمات الأخرى في اللغة، إنه مفهوم مجرد من الصوت[1]. وقد تجلَّت أهمية الفونيم في تمثيله على أهمية وظيفة العنصر الدلالي وليس مضمونه، فلعب في البنيوية دوراً موجِّهاً إلى ما يشبهه من العناصر الدلالية في الحياة، من حيث اختلافها عن غيرها، وإحداثها تغيُّراً في الدلالة مثلما يغيِّر الفونيم معنى كلمة.

4- الانتساب المنهجي إلى فكرة «البنية»:

ولم تكن البنيوية سوى وعي لاستثمار علم اللغة إجمالاً في سياق من التضافر مع جوانب من الشكلية الروسية والنقد الجديد والفلسفة الظواهرية والجشطلت، ليخرج من ذلك فكرة منهجية منسوبة إلى البنية التي تبقى دائماً مجردة لا يمكن مواجهتها في شكل موضوع مباشر، لأنها -بحسب وصف جيرار جينيه- «أنظمة من العلاقات الكامنة، تُتَصوَّر أكثر مما تُدْرَك، يُنشئها التحليل عندما يكتشفها»[2]. وإنشاء التحليل للبنية، نقطة مهمة في التصورات البنيوية، لأنها تجيب عن مصدر البنى ومأتاها، فالعقل البشري هو من يشكلها ويبنيها، إن العقل من هذه الوجهة البنيوية هو آلية بناء، ولذلك فإن تصورنا للعالم ليس تالياً للبنى الموجودة من قبل، لأن العقل هو من ينشئ هذه البنى، فهي مغروسة في فطرتنا ثم نسقطها على العالم لنتمكن من التعامل معه. وفي هذا إحالة على كانت الذي رأى أن العقل هو من يفرض المعقولية على الأشياء.

وقد ميَّز جان بياجيه البنية بثلاث صفات: أولها، الكُلِّية أو الشمول فعناصر البنية تخضع لقوانين تميِّز المجموعة من حيث هي مجموعة. ويبدو أثر الجشطلت، هنا في أسبقية الكل على الأجزاء، وأن الكل أكثر من مجرد تجميع لعناصر مستقلة. فقوانين البنية تضفي على الكل خصائص المجموعة المغايرة لخصائص العناصر.

وثاني صفات البنية، التحول، وهي صفة قائمة على تصور البنية من حيث تمسُّكها بقوانين تركيبها، ففي هذه الحالة لا يمكن تصوُّر البنية دون قيامها على مجموعة من

= التي تترجم الجذر الأجنبي للكلمة «صوت» وتبقي على الصيغة التي تنسبه إلى المصطلح الأجنبي «يم» وقد استخدمه عبد الرحمن أيوب، في بحثه: البناء الصرفي للأسماء والأفعال في العربية- دراسة وصفية وتاريخية، الكويت: المجلة العربية للعلوم الإنسانية، م2، ع7، 1982م. وبحسب إشارة عبد الله الغذامي إليه، فإن أغلب الظن أن أحداً لم يسبقه إلى هذا التعريب. انظر ، عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، جدة: نادي الأدبي الثقافي، 1985، ص33. وهناك من يستخدمه ويستخدم مورفيم ونحوهما بألفاظها الأجنبية مثل: زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، القاهرة: مكتبة مصر، 1976، ص65، ود. تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، الدار البيضاء: دار الثقافة، 1986، ص 224.

(1) انظر عن تطور تمييز الفونيم لدى بلومفيلد ضمن تطور اللغويات البنيوية الأمريكية، Hawkes, Op. cit., pp. 16 - 19.

(2) البنيوية والنقد الأدبي، ضمن: نظرية الأدب في القرن العشرين، تحرير: ك. م. نيوتن، ص144.

التحويلات. ويلتفت بياجيه إلى نقطة دقيقة هنا، وهي الافتراض بأن البنيات لا تحتوي على تحويلات، إنها تختلط مع أي أشكال سكونية، وتطرح -عندئذ- مسألة مصدر هذه التحويلات أو علتها، أي أنها تفقد صفتها وشرطها البنيوي.

أما ثالث صفات البنية فهو الضبط الذاتي، فهي تضبط نفسها ويؤدي هذا الضبط الذاتي إلى الحفاظ عليها، وبذلك لا تؤدي التحولات الحادثة في بنية معينة إلى خارج حدودها وإنما تولِّد بشكل لانهائي عناصر جديدة تنتمي دائماً إلى البنية وتحافظ على قوانينها، فحين نجمع -مثلاً- أو نطرح عددين صحيحين نحصل دائماً على أعداد صحيحة[1].

وقد تُرجِمتْ هذه المبادئ لدى البنيويين في دراسات بنيوية تقطع مع التاريخ والواقع والمؤلف. فقد كانت البنيوية وجهة عقلية معادية للنزعة التجريبية، وتسعى إلى تفسير ما تتصدَّى له من موضوعات عبر مبادئ عقلية، وذلك على عكس التجريبية والواقعية في إرجاعهما مبادئ العقل إلى التجربة والواقع. كما كانت البنيوية معادية للنزعة التاريخية التي تفسِّر الظواهر بإحالتها على علة تسبق النتيجة، وسابق يتحكم في ما يلحقه. وكانت نتيجة ذلك بحث البنيوية -دوماً- عن وجوه الثبات فيما بين الاختلافات، ومحاولة الكشف عما يتضمنه العقل الإنساني من صور وقوانين وقوالب ثابتة، يتسع بعضها أو يتعقَّد، ولكنه -أبداً- توليد وتحوُّل في إطار ثابت.

* * *

علمية البنيوية والنموذج اللغوي

1- الطموح العلمي/ القواعد الثابتة:

ظل الطموح العلمي حافاً بالجهد النظري المتجه إلى الأدب وما في دائرته من العلوم الإنسانية، ودافعاً إلى توهّم بلوغ قوانين العلم وثبات نتائجه وموضوعيته فيها، سواء بالاقتراب من منهجية العلوم الطبيعية ومقولاتها النظرية، كما في النشأة الحديثة لتأريخ الأدب والنقد الأدبي في القرن التاسع عشر، وفق الفرضيات المطروحة -

(1) جان بياجيه، مصدره السابق، ص ص9-14.

مثلاً- من قبل سانت بيف Sainte-Beuve (1804-1869) وتينHippolyte Taine (1828-1893) وبرونتييرFerdinand Brunetière (1849-1906) أو باشتقاق أفق نظري خاص كما في الشكلية الروسية والماركسية والنقد الجديد.

وقد نقول إن يقيناً ما قد تخايل حيناً أو آخر، ولكن رواد البنيوية بلغوا بهذا الطموح درجة قصيَّة وضاجة، قد لا يكون لها سابقة، حتى لقد استوعبت الطموحات المتولدة من قَبْلها في الشكلية والماركسية ووجهتها وجهة جديدة، وذلك قبل أن ينكسر هذا الطموح -ويا للمفارقة!- على أيدي هؤلاء الرواد أنفسهم، وفي المقدمة منهم، ليفي شتراوس ورولان بارت. ويورد ليونارد جاكسون Leonard Jackson ، اقتباسين من كتاب شتراوس «الأنثروبولوجيا البنيوية» أولهما، من مقالة مكتوبة عام 1952م، ومنشورة في الجزء الأول، يدلل به على طموح شتراوس العلمي في البنيوية، والآخر من مقدمته للجزء الثاني من الكتاب نفسه، المنشور بعد 15 عاماً من نشر الجزء الأول (21 عاماً من نشر المقالة المقتبسة) يتخلى فيه عن الغاية العلمية التي وضعها لنفسه في البداية[1].

والمهم في إدراكنا لطموح البنيوية العلمي، هو ما ينبني على هذه الصفة لديها، من افتراض قواعد ثابتة وأنظمة مستقرة، خلف التنوع والتغاير والاختلاف، هي قواعد البنية وأنظمتها التي تأخذ البنيوية اسمها من النسبة إليها. فالأدب -فيما يقبس جوناثان كولر عن جينيت- مثل أي نشاط آخر للذاكرة، يعتمد على أعراف غير واعية، عدا بعض الاستثناءات. ثم يضيف كولر إلى ذلك قائلاً: «يمكن للمرء أن يفكر في هذه الأعراف الأدبية ليس بوصفها معرفة كامنة في القارئ فحسب، بل أيضاً بوصفها معرفة كامنة في المؤلفين. فأن تكتب قصيدة أو رواية هو بشكل مباشر أن تتعامل مع تقليد أدبي أو على أقل تقدير تتعامل مع فكرة معينة للقصيدة أو للرواية»[2]. هكذا لا تصبح الأعمال الفردية موضوعاً للدراسة البنيوية، أو للتفكير البنيوي، وإنما الأنظمة التي تكمن خلفها، وتجتمع فيها، ودراسة كل عمل فردي أو التفكير فيه، هو تمثيل على بنية تحتويه وتحتوي غيره.

وإذا كان التاريخ النظري للأدب يتكشف عن بعض الوجهات التي تجمع الأعمال الفردية من زاوية معينة: مذهبية أو جغرافية أو اجتماعية أو تاريخية... إلخ فلا ترى هذه الوجهات في العمل إلا تمثيله على مدارٍ ما يندرج فيه، وتتضاءل فرديته بالنسبة إليه، فإن البنيوية ليست في وارد شيء من ذلك؛ لأن هذه المدارات الجامعة لا تختلف عن الأعمال الفردية في تمثيلها مظاهر سطحية، والبنيوية تسعى إلى مجاوزة هذه المظاهر

(1) ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، ترجمة ثائر ديب، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2014، ص ص 137-140.
(2) Jonathan Culler, Structuralist Poetics, New York: Cornell University Press, 1975, p. 116.

إلى البنى العميقة والكامنة في الفطرة الإنسانية، تلك البنى التي تصل إلى قرار راسخ من وحدة العقل الإنساني وثباته.

ولذلك قال شتراوس الأنثربولوجي الذي كرس حياته لدراسة البدائيين، كما كرسها في كل كتبه لشرح البنيوية وريادتها نظرياً: «ربما كانت واحدة من النتائج التي نجمت عن البحوث الأنتروبولوجية العديدة أنه رغم الفروق الثقافية بين الأقسام أو الفئات العديدة للجنس البشري فإن العقل الإنساني، في كل مكان، واحد ومتشابه ويحتوي على نفس القدرات»[1]. لكن هذه الوحدة لا تقلل من أهمية الاختلاف والتنوع، فيما ينبه شتراوس في السياق نفسه، قائلاً: «ففي حقيقة الأمر تعد هذه الفروق خصبة وسبيلاً للإبداع إلى حد كبير، فمن خلال الفروق فقط حدث التقدم»[2]. وهذا تعبير عن ضرورة التنوع، بحيث يغدو شرطُه للتقدم، علامةً مرعبة على نقيضه، فمن دون تنوع وفروق ليس لنا إلا أن نتصور تراجع البشرية وفناءها.

2- النموذج العلمي لدى البنيوية:

لكن السؤال الذي تطرحه علْمية البنيوية هو: كيف ننشئ قواعد تفسر التنوع في ما ينتجه الوعي الإنساني؟ كيف نحمل أعمال الأدباء الفردية -والأدب هو موضوعنا- على قواعد وأنظمة تحكم اختلافها وتوحّد تنوعها؟ وبالطبع، هناك صفات جامعة -منذ عرف الإنسان الأدب- تصف بها النظريات الأدبية مجمل الأعمال الأدبية، بالقول -مثلاً- إنها محاكاة أو تعبير أو انعكاس... الخ أو هذه النصوص تمثل شعراً وتلك رواية... الخ ولكن هذه الصفات الجامعة تفتقد إلى النموذج الذي يصنع ثباتاً واستقراراً وراء الاختلاف والتنوع، وهو ما امتلكته البنيوية. وهذا النموذج هو النموذج اللغوي، أي نموذج بناء اللغة وهو النحو Grammer، وذلك حين يبدأ من تركيب الجملة من مسند ومسند إليه، فلا يكون للجمل المؤلفة من هذه البنية نهاية، ولا يمكن لأي جملة الخروج عنها.

ولا ينفصل نموذج بناء الجملة هذا في البنيوية عن الأهمية التي أولتها للفونولوجيا، فنحو الجملة انتقال إلى مستوى أعلى للوحدات اللغوية مجاوز للوحدات الصوتية. وشتراوس ينقل -في هذا الصدد- عن تروبتسكوي، خطوط سير المنهج الفونولوجي التي تغدو مبادئ للمنظور البنيوي: فالفونولوجيا تنتقل من دراسة الظاهرات اللغوية الواعية إلى دراسة بنيتها التحتية غير الواعية، وترفض بحث الألفاظ ككيانات مستقلة،

(1) كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة: شاكر عبد الحميد، بغداد: وزارة الثقافة، 1986، ص38.
(2) نفسه، ص39.

وبدلا من ذلك تتخذ العلاقات بين الألفاظ أساساً لتحليلها، وترى دائماً الوحدات الصوتية أجزاء من منظومة ما، وتسعى إلى اكتشاف قوانين عامة[1].

هذا النموذج اللغوي المنطلق من نحو الجملة، كان أول ما كان، وسيلة الشكلي الروسي فلاديمير بروب Vladimir Propp (1895-190) في كتابه «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» (1928). وهي دراسة قامت على المماثلة بين بنية الجملة وبنية الحكاية، مماثلة تفترض نموذجاً أصلياً أو حكاية واحدة تتفرع منها الحكايات الخرافية على الأقل بما يتعلق بروسيا، تماماً كما تتفرع الجُمل عن نموذج واحد يعود إلى العلاقة بين عنصرين هما: المسند والمسند إليه. وهي فرضية تقوم على أن الحكايات تتضمن دائماً متغيرات وثوابت، فتتغير الشخصيات وصفاتها وليس الأعمال والوظائف.

والنتيجة هي الجزم بأن عدد الوظائف (وهي الأحداث ذات المغزى) قليل وثابت (31 وظيفة) قياساً على عدد الشخصيات الذي يفوق الحصر[2]. وأضاف إلى هذه الوظائف سبعة دوائر للفعل، وهي الأدوار التي تؤديها الشخصيات في الإحدى وثلاثين وظيفة: (الشرير، والمانح، والمساعد، وأميرة -شخص مطلوب- ووالدها، والمرسَل، والبطل، والبطل المزيّف)[3]. ومن ثم فجميع الحكايات، ترجع، من جهة البنية، إلى نموذج واحد. ويتضح النموذج اللغوي في تحليل بروب في مناظرته بين الشخصيات النمطية في الحكاية التي تمثلها دوائر الفعل السبعة وبين الفاعل أو المسند إليه في الجملة من جهة أولى، وبين الأحداث النمطية في الحكاية التي تمثلها الوظائف الإحدى وثلاثين: (الغياب، التحذير، الاستطلاع، الخداع... الخ) وبين المسند في الجملة من جهة أخرى.

لكن عمل بروب هذا يبقى من وجهة البنيوية، في دائرة الشكلية لا البنيوية، وقد وجه شتراوس نقداً إلى بروب من هذه الوجهة، في مقال بعنوان «البنية والشكل: ملاحظات على كتاب فلاديمير بروب» (1960)[4]. وفيه تجلية لاستقلال البنيوية عن الشكلية، على الرغم من دينها لها. فالفارق بينهما يعود إلى اختلاف مواقفهما من المشخّص، وفي هذا

---

(1) كلود ليفي شتراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة: مصطفى صالح، دمشق، وزارة الثقافة، 1977، ج1، ص52.

(2) ترد الوظائف عنده مرقمة في تسلسل متصاعد، ويذكر كل وظيفة في ثلاثة مكونات: ملخص لها، وتعريف في كلمة واحدة، ورمزها. مثال ذلك: 1 - يغيب أحد أفراد (الأسرة) من البيت (التعريف: الغياب، ورمزه B) 2 - تحذير البطل (التعريف: التحذير، ويرمز لهY) انظر، فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: بكر أحمد باقادر، وأحمد عبد الرحيم نصر، جدة: النادي الأدبي الثقافي، 1989م: ص ص -82 136.

(3) نفسه، ص ص158-159.

(4) كلود ليفي شتراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة: مصطفى صالح، دمشق، وزارة الثقافة، 1983، ج2، ص ص167-209.

يقول شتراوس: «البنيوية، بعكس الشكلية، ترفض أن تقابل المشخّص بالمجرّد، وأن تعترف للثاني بقيمة ممتازة. فالشكل يتحدد عن طريق مقابلته بمادة غريبة عنه؛ ولكن البنية ليس لها محتوى متميز: فهي المحتوى ذاته، مدرَكاً في تنظيم منطقي متصوّر على أنه خاصة من خصائص الواقع»[1].

إن البنيوية لا تقر بوجود ذلك التقابل، فليس ثمة مجرّد من جهة، ومشخّص من جهة أخرى، ومعنى ذلك أنها ترى الشكل والمحتوى من طبيعة واحدة ويخضعان للتحليل ذاته، فالمحتوى يستمد واقعه من بنيته، والشكل هو البنية التي تؤلف محتوى لا ينفصل عنها. وقد ذهب شتراوس ليبرهن على مؤدى الاضطراب، بسبب الفصل بين الشكل والمضمون، في تحليل بروب لوظائف الشخصيات الرئيسة. إنه يحلل هذه الوظائف إلى أجناس وأنواع، وإذا كانت الأجناس محدّدة بمعايير تتصف بأنها مورفولوجية، فليست الأنواع كذلك إلا قليلاً، لأنه يدخل جوانب تتعلق بالمحتوى. ومثال ذلك: الوظيفة الجنس «خيانة» فهي تتفرع إلى (22) نوعاً، مثل: الخائن «يخطف شخصاً» «يسرق عاملاً سحرياً» «يسلب المحاصيل أو يبددها»... الخ.

ويستنتج شتراوس من ذلك أن التحليل يتأرجح بين شرح شكلي عام جداً بحيث ينطبق بدون تمييز على جميع الحكايات (هذا هو مستوى الجنس) وبين إعادة المادة الخام ببساطة إلى وضعها السابق[2]. ولذلك لا يماري شتراوس في أن تحليل بروب يقفنا أمام حكاية واحدة، ولكنها حكاية تؤول إلى تجريد غامض وعام بحيث لا يفيدنا في شيء بصدد الأسباب الموضوعية المؤدية إلى وجود حكايات خاصة كثيرة. وهذا خطأ لا تفسير له إلا تجاهل التكامل بين الدال والمدلول، أو عدم تمثّل علاقة وجهي الورقة بينهما، كما قررها سوسير.

وهناك مثال يضربه شتراوس بشأن تغيّر معجم المفردات بما لا يسمح بفصله عن محتواها، في قوله: «أن يعهد، في الأساطير والحكايات الأمريكية، بوظيفة (المحتال) إلى الذئب الأمريكي تارة وإلى الغيزون طوراً، وإلى الغراب حيناً.. ذلك أمر يطرح مشكلاً إثنوغرافياً وتاريخياً شبيهاً ببحث في فقه اللغة يتناول الصورة الحالية لكلمة ما»[3]. والمسألة أوضح حين نلمح الاختلاف بين ذلك -كما يشرح شتراوس- وبين تغاير التسمية لحيوان معين بين لغتين أو أكثر، كتسمية «ذئب» في العربية، wolf في

(1) نفسه، ص167.
(2) نفسه، ص ص 190-191.
(3) نفسه، ص ص 205-206.

الإنجليزية، و loup في الفرنسية... الخ فهذه لا تشبه الحالة الأولى التي يقع الخيار فيها بين ممكنات موجودة قبلاً.

إن مفهوم البنية على هذا النحو الذي يلغي التفاصل بين الشكل والمحتوي، يذكرنا بمفهوم اللغة وأهميتها كما عالجتها اللسانيات البنيوية الأمريكية، وخصوصاً نظرية النسبية اللغوية Linguistic relativity التي بلغت ذروتها عند إدورد سابير Edward Sapir (1884-1939) وبنيامين وورفBenjamin Whorf (1897-1941). فهما إذ يتشاركان مع الأنثربولوجي فرانز بواس Franz Boas (1858-1942) الذي رأى أن البحث اللغوي جزء من الفحص الدقيق لسيكولوجية شعوب العالم، وعرفت الأنثربولوجيا لديه إحلال دراسة الثقافات مكان دراسة الأعراق - يفترضان أنه لا يمكن الفصل بين اللغة والفكر.

فإدوارد سابير ينفي في كتابه «اللغة: مقدمة لدراسة الكلام» أن تكون اللغة مجرد وسيلة للاتصال أو التفكير، فهي تمتلك سلطة تصورية تمارس تأثيرها على المتكلمين للغة، ولغات الجمعات لا تختلف من ثم عن بعضها بعضاً، بل إن فهم الجماعة للعوالم المادية والاجتماعية يختلف أيضاً من جماعة إلى أخرى، والناس يوجدون تحت رحمة اللغة الخاصة بهم. وهي الأفكار نفسها التي أكدها وورف بضرب أمثلة مختلفة، تقصد الكشف عن العلاقة بين الاختلافات اللغوية والثقافية في رؤية الحياة والكون، والإثبات للدور الحاسم الذي تلعبه اللغة في تكوين الفكر[1].

والنظرية في جملتها لم تعد ذات قيمة إلا بنسبة جزئية عند بعض اللسانيين، ولكن البنيوية الفرنسية تبنتها، ووجدت صياغتها النهائية، فيما يقول جان ماري أوزياس، عند فوكو وشتراوس، وكتاب فوكو «الكلمات والأشياء» (1966) بكامله شرح لهذه الفرضية[2]. وما يهمنا منها الآن هو اعتماد شتراوس في تفريقه البنيوية عن الشكلية، منطقاً نقدياً تجاه الشكلية، بسبب فصلها بين الشكل والمحتوى، ومن غير شك فإن سوسير كان مرجعية أساسية للعلاقة التي تراها البنيوية بين الدال والمدلول، ولكن اللسانيات البنيوية الأمريكية، تضيف إلى هذه العلاقة أهمية كبرى للغة، هي الأهمية نفسها التي أصبحت عموداً أساسياً في التصورات البنيوية، حتى غدا الإنسان، من الوجهة البنيوية، لغة، وغدا نموذج اللغة نموذج انبناء الفعاليات الاجتماعية كافة.

---

(1) انظر، Terence Hawkes, Structuralism and Semiotcs, London and New York: Routledge, 2004, pp. 16-19.
(2) جان ماري أوزياس، البنيوية، ترجمة ميخائيل مخول، دمشق، وزارة الثقافة، 1972، ص45.

3- من التحليل الشكلي إلى التحليل البنيوي:

هذا الانتقاد الذي وجهه شتراوس لبروب يقودنا إلى التساؤل عن طريقة شتراوس في التحليل البنيوي، وهي طريقة تستخدم المنهج اللغوي الذي استخدمه بروب، لكن بتفادي شكلانيته، أي بتطويره إلى منهج بنيوي. وفي مقال شتراوس «بنية الأسطورة» (1955)[1] إجابة على ذلك. إنه يصف الأسطورة بأنها نمط من أنماط القول، ويسجل في ضوء ذلك ثلاث نتائج: «1- إذا كانت الأساطير تنطوي على معنى، فلا يمكن أن يتعلق هذا المعنى بعناصر معزولة تدخل في تكوينه، بل بطريقة تنسيق هذه العناصر. 2- أن الأسطورة تتعلق بنظام اللسان، وتشكّل جزءاً لا يتجزأ منه؛ إلا أن اللسان، كما هو مستعمل في الأسطورة، يظهر بعض الخصائص النوعية. 3- لا يمكن البحث عن هذه الخصائص إلا فوق مستوى العبارة اللغوية المعتاد؛ بعبارة أخرى، إن هذه الخصائص، ذات طبيعة أعقد من تلك التي تصادف في عبارة لغوية من طراز غير معين»[2].

وهذه النتائج هي ما يشكّل المنظور البنيوي إلى الظواهر الاجتماعية والثقافية، فلا أسئلة عن علل أو أصول (كما هو الحال في المحاكاة أو التعبير أو في التحليل النفسي) وإنما بحث عن نسق الاختلافات والتقابلات الكامن في كل ممارسة. ولا خلاف من هذه الزاوية بين تحليل الأسطورة وتحليل قصيدة شعرية أو رواية أو نظام القرابة أو الموضة... إنها جميعاً لغة، وبوسعنا أن ننقل القواعد التي وصف بها شتراوس الأسطورة، إلى أي ممارسة إنسانية أخرى. فلا نظر إلى منتج ثقافي معزولاً ووحيداً، فهو لا يرى إمكانية لتحليل أسطورة واحدة إلا بوصفها جزءاً من مجموع الأساطير أي جزءاً من لغة (الكلام/ اللغة)، وأي أسطورة ليست ابتداءً بل تحوير لأسطورة أو أساطير أخرى، وهي من ثم دليل على أصناف أو مقولات كونية.

إن التسليم بالنقاط الثلاث، أو اتخاذها فرضيات عمل، تفضيان بشتراوس إلى نتيجتين: الأولى، أن الأسطورة كائن لغوي، مكونة من وحدات مؤلَّفة، والثانية، أن هذه الوحدات المؤلَّفة تستتبع وجود الوحدات التي تتدخل عادة في بنية اللغة، وهي الوحدات الصوتية والصرفية والدلالية. وهو يرى هذه الوحدات مرتّبة من أصغر وأبسط إلى أكبر وأعقد، ولذلك يجاوزها في شأن الأسطورة إلى الوحدات التي تقع على مستوى أرفع، الوحدات الكبيرة التي يجب البحث عنها على مستوى الجملة. وقد صاغ مصطلحاً

(1) كلود ليفي شتراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ج1، ص ص 243-272.
(2) نفسه، ص ص 248-249.

للدلالة على الوحدة الأسطورة من هذا القبيل هو ميثم mytheme الذي يماثل فونيم phoneme ومورفيم morpheme في علم اللغة.

ويقوم شتراوس في السياق نفسه، بتحليل أسطورة أوديب، فيجزّئها إلى أحداث، ويقسم هذه الأحداث على أربعة أعمدة، يضم كل منها علاقات تعرض سمة مشتركة؛ فالعمود الأول إلى اليمين، يجمع الحوادث التي تتعلق بمبالغة في تقدير صلات القرابة (قدموس يبحث عن أخته أوروبا التي خطفها زيوس/ أوديب يتزوج أمه جوكاست/ أنتيجون تدفن أخاها بولينيس منتهكة التحريم). والعمود الثاني، على عكس الأول يجمع الحوادث التي تتعلق بالحط من قدر صلات القرابة (السبارتوي يبيدون بعضهم بعضاً/ أوديب يقتل والده لايوس/ إيتيوكل يقتل أخاه بولينيس). أما العمود الثالث، فيجمع حوادث قتل الوحوش (قدموس يقتل التنين/ أوديب يقتل الهولة). ويجمع العمود الرابع حوادث تتعلق بصعوبة السلوك المستقيم بدلالة معاني أسماء الأعلام عليها (لابداكوس -والد لايوس- يعني «أعرج»/ لايوس -والد أوديب- معناه «أيسر»/ أوديب يعني «ذو قدم متورّمة»)[1].

هكذا تكشف الوحدات التي يتم تقسيم الأسطورة إليها عن تعارضات ثنائية، كما هو شأن التعارضات التي تكشف عنها الوحدات اللغوية الصغرى. وينتهي شتراوس إلى تأويل هذه التعارضات بأنها تعني وجود نظرتين متقابلتين إلى أصل الإنسان: نظرة الأصل الواحد التي ترد ولادة الإنسان إلى الأرض، ونظرة الأصل المزدوج التي ترجع ولادة الإنسان إلى جماع ذكر وأنثى: «إن المبالغة في تقدير قرابة الدم هو بالنسبة إلى بخس قيمة هذه القرابة، كالجهد المبذول للتخلص من موطن الإنسان الأصلي بالنسبة إلى استحالة النجاح في هذا التخلص». ومن هنا فإن أسطورة أوديب، فيما يقول شتراوس: «قد تعبّر عن تعذر انتقال مجتمع يجاهر بعقيدة موطن الإنسان الأصلي... من هذه النظرية إلى الاعتراف بولادة كل منا بالفعل من اقتران رجل وامرأة»[2].

وهذه النتيجة التي تقفنا على التناقض في الأسطورة، هي نتيجة مهمة للبنيوية، لأنه يتعلق بها سؤال التعليل للتشابه بين الأساطير في أرجاء المعمورة، فإدراك التناقض هو الذي يبعث الأمل في حلّه، بمجاوزته إلى وظيفة الأسطورة التي تشبه وظيفة اللغة، في عدم تعلق وظيفتها بالأصوات نفسها بل بطريقة تركيب هذه الأصوات فيما بينها. ولذلك كان نموذج التحليل اللغوي، هو أداة البنيوية في الكشف عن البنية الأساسية للعقل الإنساني.

(1) نفسه، ص253.
(2) نفسه، ص256.

وبالطبع، فإن تقسيم شتراوس للأحداث هو تقسيم اعتباطي، فهو يستثني أحداثا أخرى في الأسطورة فضلاً عن روايات أخرى لها، لكن شتراوس لا ينفي ذلك ولا يرى لقراءته ما يمنع غيرها من القراءات، بل يرى أن هذا المنظور المنهجي يخلصنا من صعوبة أعاقت الدراسات الميثولوجية، وهي البحث عن النسخة الأصلية أو البدائية، ويقترح تحديد الأسطورة بمجموع نسخها، فالأسطورة تبقى أسطورة مادام الناس يدركونها كذلك. وإتاحة هذا التحليل لقراءات أخرى يعني أنه بحث عما يمكن للأسطورة أن تعطيه، والأساطير مظهر لتجلي هذه الإمكانية، مثل الأدب وغيره من المنتجات المعقّدة للفكر، أي أن هدف المحلل هو وصف ما تنطوي عليها من إمكانيات، وليس استخداماتها الفعلية. وبهذا المعنى فإن الصياغة الفرويدية لأسطورة أوديب مصدر من مصادر شتراوس عنها، لا يختلف لديه عن رواية سوفكليس لها «وتستحق رواياتهما الثقة نفسها التي تستحقها روايات أخرى أقدم»[1].

4- مفهوم «العامل» والتجريد لبنية النص:

ويستحيل النموذج اللغوي للتحليل البنيوي، لدى جريماس A. J. Greimas (1917-1992)) إلى تجريد لبنية النص، يشبه تجريد النحو لمكونات بناء الجمل، بحيث يغدو هذا التجريد قاعدة منطقية للبنية في كل عمل لغوي تام المعنى، على الرغم من ترائي وجهته في حدود الأعمال القصصية. وهو هكذا نقلة في سبيل ضبط النموذج عن طريق تجريده، تُجاوز قصور هذه الصفة تحديداً لدى بروب الذي كان هدفه المنهجي دراسة نوع محدد هو «الحكاية الخرافية» وكان عمله تجريبياً، وتأخذ التعارضات كما تجلت في تحليل شتراوس، إلى نموذج محدد لها يحكم كثرتها. وإلى ذلك فإن نموذج جريماس نموذج بنيوي وليس شكلياً كما كان صنيع بروب الذي انحصر تفكيره في الوحدات لا في العلاقات بينها، ذلك الانحصار الذي جعل الشكل لديه مفصولا عن المحتوى كما ورد في نقد شتراوس له. فمن هذه الوجهة يبدو جريماس امتداداً بنيوياً لشتراوس أي لتصور البنية في علاقات الوحدات، والتعارضات الثنائية.

إن مفهوم «العامل» actant هو ما ينتسب إليه النموذج التحليلي المجرّد الذي صنعه جريماس، فبدلاً من دوائر الفعل السبعة وهي ما يصنع الشخصيات النمطية عند بروب، يقترح جريماس ثلاثة أزواج من العوامل المتقابلة: أولها، الذات مقابل الموضوع، وتتعرّف الذات هنا برغبتها في موضوع أو رغبتها عنه، في حين يتصف الموضوع بأنه

(1) نفسه، ص257.

ما ترغب الذات فيه أو عنه. وثانيها: المرسل مقابل المرسل إليه، فالمرسل هو من يدفع الذات إلى الرغبة في الموضوع أو عنه، والمرسل إليه هو من يؤول إليه موضوع تحقيق الرغبة، وقد يكون هو المرسل، وثالثها: المساعد مقابل المعارض، وتحديدهما هو في العلاقة التي تنشأ بينهما وبين الذات من جهة مساعدتها في الحصول على الموضوع، أو معارضتها له.

ورأى جريماس أن العامل لا ينفرد بنوع من الفعل، إذ يمكن أن يقوم ممثل للعامل بتمثيل عاملين، مثل أن يكون ذاتاً ومرسلاً، أو مساعداً ومعارضاً، فضلاً عن الإبدالات المتعددة في النص للعامل، فمن الممكن أن يقوم بتمثيل الذات أو المعارض أو غيرهما من العوامل شخصيات أو أشياء عديدة، وليس شرطاً أن ينحصر تمثيله في شخص. وهذا يقودنا إلى صفة أخرى لتحديد العامل عند جريماس، فهو لا ينحصر في شخصية، بل قد يكون ظرفاً أو فكرة أو قيمة أو شيئاً[1].

ففي قصة مجنون ليلى -مثلاً- كما وردت في مسرحية أحمد شوقي، يتمثل العامل الذات في قيس، والعامل الموضوع في ليلى، ويمكن أن نعد قيساً مرسلاً إليه، وليلى مرسلاً. أما العامل العائق فيتمثل في بدائل مثل: تقاليد القبيلة التي تمنع زواج الفتاة من عشيقها الذي أعلن غزله بها، وأبي ليلى، ثم زوجها. والعامل المساعد، هو ابن عوف عامل بني أمية في الحجاز، وزياد راوية قيس وصديقه. وهكذا تغدو العناصر البانية للنص، في تجريدها وصوريتها، مشابهة للعناصر التي تبني الجملة النحوية، وهذا الشبه الصوري الذي بلغه نموذج العوامل عند جريماس، لا يجعله مقيّداً بتحليل السرد، فهذا اجتزاء للنموذج مسبّب عن انطوائه على مجادلة نموذج بروب المقيّد بالحكاية الشعبية الروسية، لكن نموذج جريماس يمكن أن يطبّق على أنواع مختلفة من الخطابات غير الخطاب السردي، مثل الشعر والمقالة وغيرهما، وذلك بالقصد إلى تعيين العوامل البنيوية، التي تبقى ثابتة، وراء تغير النصوص، وتعددها[2].

وعلى الرغم من اشتقاق منظِّرين آخرين منطقاً وصفياً مغايراً للعمل الأدبي، فقد ظل النموذج اللغوي، أعني نموذج انبناء اللغة، وفق الاختيار من متعدد والاقتران التركيبي، لب النموذج الوصفي البنيوي لديهم. وهذا منطق ينطبق على السرد مثلما ينطبق على

(1) انظر، Hawkes, Op. cit., pp. 69-76.

(2) انظر -مثلًا- دراسة حميد لحمداني لقصيدة الشاعر الفلسطيني سميح القاسم، المعنونة: «على أكتاف أشعاري» مجلة علامات، جدة: النادي الأدبي الثقافي، ج27، م7، ذو القعدة 1418، مارس 1998، ص ص 155-180. و الإفادة من نموذج العوامل عند جريماس في دراستنا لـ«ذات العواد الفكرية وإبدالاتها» التي اختصت مقالات الشاعر محمد حسن عواد النثرية، في كتابنا، الشاعر والذات المستبدة، إربد، عالم الكتب الحديث، 2011، ص ص 97-136.

الشعر أو الأسطورة وغيرها من المنتجات الثقافية، أي مما يصنعه الإنسان، وذلك بعد نزع مركزية الذات الفردية، التي كانت مصدر المعنى وغايته في ما قبل البنيوية، وكأن اللغة هي موضوع بحث البنيوية، والمنتجات الإنسانية لا تتعرّف بنيوياً بشيء أكثر من تعرّفها بأنها لغة. وكما تحوي اللغة أنظمة معجمية وصوتية وكتابية ونحوية... الخ فإن الأدب ينطوي على أنظمة، إنه -فيما قال يوري لوتمان- «نظام أنظمة، وعلاقة علاقات»[1].

5- جامع النص والتناص:

وهكذا نجد لدى جيرار جينيت، المجاوزة للخصوصيات الفردية للأعمال الأدبية، فهو يقول في كتابه «مدخل لجامع النص» (1979) : «ليس النصّ هو موضوع الشعريَّة، بل جامع النصّ، أي مجموع الخصائص العامّة أو المتعالية التي ينتمي إليها كلّ نصّ على حدة. ونذكر من بين هذه الأَنواع: أَصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأَجناس الأدبية»[2]. فالشعرية على هذا النحو، هي موضوع الإجابة عن سؤال الأدبية في الأدب، وهو سؤال أجاب عنه جينيت في الكتاب المذكور عبر نقده لنظرية الأجناس القديمة منذ أفلاطون وأرسطو وحتى جوته، وتقديم نظرية بنيوية للأجناس الأدبية. ذلك أن أفلاطون وأرسطو يستبعدان الشعر غير التمثيلي كما يستبعدان النثر من الأجناس الأدبية، فالشعرية لديهما هي فن المحاكاة بالشعر. والمحاكاة من حيث هي موضوع وطريقة، لا تصلح من وجهة جينيت أن تكون معياراً للأجناس الأدبية، فنحن نتعامل هنا مع أحوال تلفظية. أما في ما أعقب أفلاطون وأرسطو فإن نقد جينيت ينصب على عدم النظر هنا إلى الغنائي والملحمي والدرامي بوصفها مجرد طرق إخبار وصيغاً ممكنة للتلفظ، بل بوصفها أجناساً طبيعية حقيقية[3].

ويشمل هذا النقد، تقسيم فريدريك شليجل الأجناس إلى: ذاتي هو الشكل الغنائي، وموضوعي هو الدرامي، وذاتي-موضوعي هو الملحمي، كما يشمل التصور الجدلي للأجناس ومن ثم تعاقبها الزمني عند أوجست شليجل، فالبداية كانت بذاتية الغنائي، ثم تطورت إلى موضوعية الملحمي، وانتهت إلى التركيب بينهما في الدرامي. وهو الموقف نفسه الذي يضفي عليه هيجل بعداً فلسفياً، حيث طفولة الوعي الإنساني، في التعبير بالشعر الملحمي، وانفصال الروح الفردية عن الروح الكلي للأمة في اقتضاء الشعر

(1) نقلا عن، تيري إيجلتون، مرجعه السابق، ص167.
(2) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، مشروع النشر المشترك، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، والدار البيضاء: دار توبقال، 1985، ص5.
(3) انظر، المصدر نفسه، ص72.

الغنائي، والجمع بين النوعين السابقين في الشعر الدرامي. وذلك هو الوجه الموازي لتحقيب مماثل عند فيكتور هوجو، جعل الغنائي علاقة بالأزمنة البدائية، والملحمي بالأزمنة القديمة، والدرامي علاقة مستجدة بالأزمنة الحديثة، أزمنة التمزق بين الروح والجسد. فلم تكن الشعرية على هذا النحو تميز صيغ التلفظ عن الأجناس، وكانت العلاقة بين معايير التجنيس والإطار الزمني، عاملاً محبطاً لتصورها في إطار الممكن وليس الطبيعي والتاريخي.

ولذلك قال جينيت: «إن إعادة التأويل الرومنطيقي الذي جعل من (نظام الصيغ) نظاماً للأجناس ليس -لا واقعاً ولا شرعاً- النتيجة الحتمية للتاريخ الأدبي الطويل الذي عرضناه»[1]. وقد قدم جينيت، نظريته عن الأجناس، من منطلق بنيوي، يجاوز الحسابات التاريخية والنفسية والاجتماعية، أي كل ما يقع خارج دائرة البناء النصوصي «فهناك صيغ، مثل: السرد، وهناك أجناس مثل: الرواية. وعلاقة الأجناس بالصيغ علاقة معقدة، ولكنها ليست مجرد علاقة تداخل كما يقترح أرسطو. فالأجناس قد تخترق الصيغ (يظل أوديب المروي مأساوياً) كما تخترق «الآثار الأدبية» الأجناس، ولو حدث ذلك بطريقة مختلفة. ولكننا نعلم أن الرواية ليست سرداً فقط. وبالتالي لا يوجد صنف واحد للسرد، بل لا يوجد صنف للسرد»[2]. ومن ثم فليس من قيمة للشعرية حين لا تستوعب كل أشكال الأدب الممكنة كما لدى أفلاطون وأرسطو، ولا للتقسيمات التسلسلية والمتداخلة للأجناس كما لدى الرومانسيين ومن بعدهم، لأنها تقود إلى طريق مسدود.

هذه النظرية الأجناسية عند جينيت، كما تتجلى في جامع النص، تدفع بالبنيوية إلى «التناص» وهو أطروحة ما بعد بنيوية أساساً، لكنها تأخذ وجهة بنيوية لدى جينيت، وهي وجهة تتيح لجراهام ألن، أن يدرجها تحت مسمى: «التناص من وجهة نظر الشعرية البنيوية»[3]. ولا يبدو ذلك مجاوزاً لحقيقة البنيوية التي تتأكد علاقتها بالتناص في نفيها المستمر للوجود الفردي والمستقل للأشياء بما فيها النصوص، وحسبانها أجزاء من نظام له -كما هو حال كل نظام- طابع علائقي.

لكن جينيت تخطى أطروحته هذه بما أفضى إلى توسيعها وتعديلها، في كتابه «طروس» (1982) الذي تضمن عرضه للعلاقات النصية التي تنشأ بين عمل وآخر. فهو يستبدل في «طروس» بقولته «إن موضوع (الشعرية) ليس النص في حالته الانفرادية،

(1) نفسه، ص69.
(2) نفسه، ص80.
(3) Graham Allen, Intertexuality, 2nd ed, New York: Routledge, 2011, p. 98.

بل.. هو جامع النص The architext» قوله: «إن موضوع (الشعرية) هو التعدية النصية Transtextuality أو الاستعلاء النصي للنص textual transcendence of text » ويعرفه بأنه: «كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى»[1]. وهذه نقلة من توهّم امتلاك خارطة مستقرة ومحددة يمكن في ضوئها تعيين أجناس النصوص وتحديد انتماءاتها، إلى التخلي عن ذلك والتوجه إلى وصف الشعرية من وجهة العلاقات النصية، وبتصور بنيوي جديد يسميه جينيت «البنيوية المفتوحةopen structuralism» ويصفها ألن بأنها «الشعرية التي تتنازل عن فكرة إقامة خارطة ثابتة وغير تاريخية ولا تقبل الجدل، وعن تقسيم العناصر الأدبية، وتستبدل بذلك دراسة العلاقات المرنة أحياناً التي لا تتغير، والتي تربط النص بالشبكة النصية الجامعة التي يُنتِج منها معناه»[2].

ويقسم جينيت علاقات التعدية النصية، أو النص المتعالي، إلى خمسة أنماط: أولها التناص intertextuality، مشيرا إلى جوليا كريستيفا في تسميتها له وسبر أغواره، لكنه – بخلاف كريستيفا وما بعد البنيوية- يحدد تعريفه للعلاقة فيه بأنها «علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص... وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر» ويمضي إلى تحديد أشكاله في «الاقتباس» و«السرقة» و«الإلماع»[3]. والتحديد

(1) جيرار جينيت، طروس: الأدب على الأدب، ضمن كتاب: آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، تعريب: محمد خير البقاعي، بيروت: جداول، 2013، ص ص159-160. والإشارة مني -هنا وفيما يلي- إلى المصطلحات بالإنجليزية

• وليس الفرنسية الواردة في نص الترجمة، لتغليب وجهة موحدة في الدلالة على المصطلح. وقد استبدلت الشعرية بـ«الشاعرية» الموجود في نص الترجمة، من أجل توحيد المصطلح في سياق موضوعنا، والشعرية هي المصطلح الأكثر شيوعاً لدى عديد المترجمين في مقابل poétique poetics / ، بما في ذلك ترجمة عبد الرحمن أيوب لجينيت. وتختلف عن الشاعرية في حفاظها على الإشارة إلى الشعري، ودلالتها على خاصية محددة في الكلام، في حين تجاوز الشاعرية ذلك إلى دلالة جمالية عامة، إذ يمكن أن نجدها في وصف الإحساس الجمالي بمنظر طبيعي، أو جمال أجواء ربيعية... الخ. وكان عبد الله الغذامي سباقاً إلى استخدام «الشاعرية» ومبرراً لتفضيله لها بموازنتها بالمصطلحين المستخدمين قبل استخدامه لها، وهما: «الإنشائية»عند عبد السلام المسدي في كتابه «الأسلوبية والأسلوب» (1977) والطيب البكوش في ترجمة كتاب جورج مونان «مفاتيح الألسنية» (1981) وفي ترجمة فهد عكام لكتاب جان لوي كابانس «النقد الأدبي والعلوم الإنسانية» (1982) و«الشعرية» التي وجدها مستخدمة في التراث العربي، مثل حديث حازم القرطاجني مرة، عن «شعرية الشعر» وحديثه والفارابي عما يسميانه «القول الشعري» وهما لا يعنيان الشكل الموزون الذي يخصص الشعر عندهما، وإنما التخييل الذي يحدث في الشعر بتضافره مع الوزن، وفي النثر فيؤدي إلى وصفه بالشعري من دون أن يسمى شعراً لاختصاص هذا الأخير بالوزن والتخييل معاً، فتكون الشعرية صفة غير مقصورة على الشعر. فالإنشائية -فيما رأى الغذامي- «تحمل جفاف التعبير المدرسي العادي» و«الشعرية» تؤدي إلى اللبس «مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر» أي أنها توهم باختصاص صفتها بما كان موزوناً من الكلام، وهو الشعر بحسب معنى «الشعر» التراثي. ومن هنا يفضل الغذامي «الشاعرية» «لتكون مصطلحاً جامعاً يصف (اللغة الأدبية) في النثر وفي الشعر، ويقوم في نفس العربي مقام Poetics في نفس الغربي، ويشمل -فيما يشمل- مصطلحي الأدبية والأسلوبية» (الخطيئة والتكفير، ص ص 18-20) والحق أن الإنشائية لا تختص بدلالة الإنشاء بالمعنى الأدبي، أما الشاعرية فلا سبب يجعلها تختلف عن الشعرية بجمعها بين النثر والشعر -إذا ما افترضنا أن هذا سبب فعلي لتمييزها- فهي -مثل الشعرية- توقع في لبس الاختصاص بالشعر، أو -أكثر من ذلك- الاختصاص بالنسبة إلى الشاعر. لكن دلالة الشعري -وليس الشاعري- لا تختص بالوزن لا حديثاً ولا قديماً.

(2) Allen, Op. cit., p. 100.

(3) جينيت، طروس: الأدب على الأدب، ص ص 160-161.

هنا لأشكال التناص يفرق تناول جينيت عن تناول كريستيفا وما بعد البنيوية الذي يندرج فيه التناص -كما سنرى- ضمن وجهة لا اختيار فيها، وجهة مقترنة بفقدان الذات، وضد معاني الأصالة والتفرد، فلا يقتصر على العلاقة بين النص ونص محدد.

والثاني: الملحق النصي paratext، ويأخذ حديث جينيت تحت هذه التسمية عربياً، تسميات مثل «العتبات» أو «النصوص المحاذية» أو «النصوص الموازية» أو«المناص»[1]. وتعني العلاقة التي يقيمها النص مع، العناوين، والمدخل، والملحق، والتنبيه، والتمهيد... الخ ومع الهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، والخطوط، والتزيينات، والرسوم... الخ ومع ما قبل النص مثل المسودات والمخططات، أو المقابلات التي يذكره المؤلف فيها، ومع ما بعد النص مثل إلحاق نص بطبعة جديدة بعد وفاة المؤلف أو بعد الطبعة الأولى... الخ[2]. ويعد جينيت هذه العلاقات «مكاناً متميزاً لأبعاد العمل (البراجماتية) أي لتأثيره في القارئ»[3]. وهذه دلالة على الحسبان لقصدية المؤلف عند جينيت، أي على حضور الذات، وهو أمر مفارق لموت المؤلف الذي تندرج فيه البنيوية وما بعد البنيوية ويستلزم غياب القصدية. وعلينا أن نتذكر وجهة جينيت إلى الاتساع بالبنيوية وتحولها إلى تحليل الخطابات، لكن القصدية ليست في كل الأحوال دلالة حضور فردي للذات، فهي خاصية في اللغة.

أما ثالث أنماط التعالي النصي عند جينيت، فيسميه «الماورائية النصية metatextuality» ويعرفها بأنها «العلاقة التي شاعت تسميتها بـ(الشرح) الذي يجمع نصاً ما نصاً آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة.. بل دون أن يسميه.. إنها في أسمى صورها العلاقة النقدية»[4]. وهذه مساحة مفتوحة لتعالق النص، ذلك أن الكتابات النقدية عن النص لا يمكن حدها.

والنمط الرابع يسميه: «الاتساعية النصية Hypertextuality» ويقول في وصفها: «كل علاقة توحد نصاً B (أسميه النص المتسع) بنص سابق A (أسميه، طبعاً، النص المنحسر)»[5]. وهو يمضي إلى تمييزها عن النص الشارح، بتخصيصها بالأعمال الأدبية الخالصة، ممثلاً عليها، بالعلاقة بين «الإنياذة» لفرجيل Virgil (70- 19 قبل الميلاد)

---

(1) انظر -على سبيل المثال- عبد الحق بلعابد، عنفوان الكتابة ترجمان القراءة: العتبات في المنجز الروائي العربي، أبها، نادي أبها الأدبي، وبيروت: دار الانتشار العربي، 2013، ص20، 21، 37.

(2) جينيت، طروس: الأدب على الأدب، ص ص263-266.

(3) نفسه، ص164.

(4) نفسه، ص166.

(5) نفسه، ص168.

و«عوليس» لجيمس جويس James Joyce (1882-1941) بوصفهما نصين متسعين (من نصوص أخرى) للنص المنحسر نفسه: ملحمة الأوديسة لهوميروس. وإذا كان النص المتسع يبدو شاملاً للأدب كله، بمعنى لحوق كل نص لنص قبله وتفريعه عنه، فلا يمكن تصور نص لا نص قبله، فإن وجهاً من وجوه التشابه سيجمع الرؤية في هذا النمط من العلاقة النصية بجامع النص، كما طرحها جينيت في كتابه عنها، وفي حسبانها -كما سيأتي- نمطاً من أنماط النص المتعالي الخمسة، وهي أجناسية الأدب، وانتمائه النصي.

لكن جينيت يشرح الاتساع النصي بما يفرقه عن جامع النص، وعن غيره من أنماط العلاقات النصية الأخرى، بوصفه «صنفاً من الأعمال التي هي في ذاتها مدخل نصي نوعي، أو بالأحرى عبر نوعي»[1]. ويمضي إلى ذكر التقليد الساخر والتنكير -مثلاً- اللذين يدلان على تعين نص يتم توسيعه والتفريع عنه، وهذا التعين لنصوص سابقة (حتى وإن لم يتأكد القارئ من النص السابق) يختلف عن الرؤية الأجناسية لجنس الملحمة أو الرواية أو التراجيديا التي لا يتعين نص سابق للتفريع عنه وتوسيعه، بل النسج على منوال نموذج عام لكل منها. ويتحدث جينيت -في السياق نفسه- عن إعلان الاتساع النصي عن نفسه عبر إشارة ملحقية نصية لها قيمة تعاقدية، كما في عنوان «عوليس» الذي ينذر القارئ بوجود علاقة محتملة بين هذه الرواية والأوديسة. كما يتحدث عن عملية التحويل التي تميز النص المتسع عن المنحسر، التحويل للحدث والشكل والموضوع، وبطريقة مباشرة وسطحية، أو غير ماشرة ومعقدة، وبتعديل يشمل الاختصار والتضخيم والتعديل... الخ.

وخامس نمط هو «الجامعية النصية Architextuality» أي انتماء النص الأجناسي، ويصفها بأنها «علاقة خرساء تماماً، ولا تظهر في أحسن حالاتها إلا عبر ملحق نصي paratextual ... كما في التسميات: رواية، قص، قصائد..الخ التي ترافق العنوان على الغلاف»[2]. ويعلل وصفه له بالعلاقة الخرساء، برفض النص الدلالة على أمر بديهي، أو برفضه الانتماء وتملصه منه، وليس من مهمة النص أن يحدد وضعه النوعي، فهي مهمة القارئ والناقد والجمهور.

إن جينيت يضيف بجهده النظري هذا إلى البنيوية، ولكنه يفتحها على مشاكل المفارقة والتناقض، الناتجة عن الجمع لديه بين ما تؤدي إليه العلاقات النصية من تشتيت المعنى وما يتأكد من رصد للموجهات المقصودة للقارئ ذات الوظيفة البراجماتية؛ بين انغلاق

(1) نفسه، ص175.
(2) نفسه، ص167.

البنيوية المبدئي على داخل النص وفتحه إياها على الملحقات النصية في خارجه. وهذا -ربما- وجه من وجوه تفاعل البنيوية لدى جينيت مع ما بعد البنيوية الذي كان جينيت يقدم طروحاته النظرية هذه في ذروة تصاعد مقولاتها عن الاختلاف والتشتت وانزلاق الدال وحركة اللغة. وهو تفاعل انعكس على البنيوية عند جينيت بالانفتاح والشعور بعدم القدرة على تحديد الانتماءات النصية وتوطيد قرارها بشكل نهائي، وانعكس في الوقت نفسه بمقاومة جينيت لما بعد البنيوية على شكل رغبة ملحة في توظيف العلاقات النصية في رسم طرق تحصيل القارئ للمعنى واستبصار قصد المؤلف، وفهمه إياه وتفسيره له.

6- الوصف البنيوي للخطاب السردي:

وكان إسهام جينيت في وصف الخطاب السردي، من أقوى الروافد للدراسات البنيوية للسرد، وللأشكال الأدبية، وأحد أبرز جهود جينيت النظرية في التعريف به وإشهاره. منذ مقالته «حدود السرد» ضمن كتابه Figures I (1966) وكتابه «خطاب الحكاية» الذي يشغل ثلاثة أرباع كتابه Figures III (1972) وما أجراه بعد ذلك من تمحيص على خطاب الحكاية، أصدره تحت عنوان «عودة إلى خطاب الحكاية» (1983)[1]. وهو يبتدئ بتمييز ثلاثي: بين القصة (وهي مجموع الأحداث المروية) والحكاية (أي الخطاب، الشفهي أو المكتوب، الذي يرويها) والسرد (ويعني به الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب، أي واقعة روايتها بالذات) مصحِّحاً بذلك تقسيم الواقعة السردية لدى الشكلية الروسية، في ثنائية: الحبكة (ترتيب حكاية القصة) والقصة (حوادث القصة)، لأن هذا التقسيم الأخير يبطل التمييز بين الوقائع التي ينسبها جينيت بعد ذلك إلى الصيغة والوقائع التي ينسبها إلى الصوت.

ويتبع ذلك تمييز جينيت ثلاث مقولات في وصف الخطاب السردي، الأولى منها تتعلق بالعلاقات بين زمن القصة وزمن الخطاب أي زمن الحكاية، ويندرج في مقولة الزمن هذه، ثلاث مقولات: الترتيب order، ويبدو في مقارنة نظام الأحداث والمقاطع الزمنية وتواليها في الخطاب بنظام تتابع الأحداث والمقاطع في القصة، والمدة duration، في مقارنة الفترة الزمنية التي تستغرقها الأحداث في القصة بالمدة التي تستغرقها في الخطاب، والتواتر frequency، في نسب تكرار الحدث في القصة ونسب تكراره في الخطاب.

(1) انظر الترجمة العربية لأبرز جهود جينيت في دراسة السرد، في: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، الدار البيضاء: مطبعة النجاح، 1996. وعودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000م.

ويعد جينيت إلى جانب مقولة الزمن في وصف الخطاب السردي مقولتين أخريين، هما: الصيغة mood، والصوت voice، ويشير بالصيغة إلى ما يتعلق بتنظيم المعلومة السردية، وتنقسم لديه إلى المسافة، ويعني بها كمية المعلومة أو مقدار الخبر المروي، هل هو بحكي للقصة narration، أم بتمثيلها representation، بالإجمال أم بالتفصيل، وهل السرد محكي بالكلام المباشر أم المنقول أم المنقول الحر. والمنظور هو الكيفية التي يروى بها الخبر، وهو ما يعرف بوجهة النظر وزاويته التي تتخذها صفة الراوي، ويميز جينيت ثلاثة أنماط من المنظور: أحدها يوصف بالسرد غير المبأر، والراوي هنا يعلم أكثر من الشخصيات، والثاني، السرد ذو التبئير الداخلي، والراوي فيه مساو في علمه بما يقول لما تعلمه الشخصيات، والثالث، ذو التبئير الخارجي، والراوي يعلم أقل مما تعلمه الشخصيات.

أما الصوت، فيعني به فعل السرد ذاته في علاقته بالذات القائلة، أي في علاقته بما ينطوي عليه من نوعية للراوي وللمروي له، وهما يسهمان معاً في إنتاج فعل السرد. ومقولة الصوت هذه تترتب على إشكالية الخلط بين الراوي والكاتب، وبين المروي له والقارئ، ولذلك يتحدد الصوت بموقعه من زمن الحكاية، فتأخره عنه يولد الخطاب بصيغة الماضي، ومطابقته له تتخذ صيغة الحاضر وسبقه يتخذ صيغة المستقبل. كما يتحدد الصوت بعلاقته بموضوع الحكاية، فحكايته تستدعي السرد بضمير المتكلم، وحكاية غيره ضمير الغائب، ويتحدد بموقعه من مستوى الحكاية، إذ يمكن أن يكون خارج الحكاية ويروي الحكاية الرئيسية، أو داخل الحكاية الرئيسية ويروي حكاية ثانوية... الخ. وإلى ذلك يحدث تبادل في المواقع وفي صفات الراوي والمروي له بوصفهما كائنين خياليين مختلَقين، فالأنا في نص السيرة الذاتية -مثلاً- لا يطابق كلياً الأنا في الخارج، ويمكن أن تكون السيرة الذاتية بضمير الغائب أو المخاطب، وليست حتماً بضمير المتكلم.

وإذا أعدنا النظر في خطاب السرد كما وصفه جينيت، لم نجد ما يعني نصاً سرديا مفرداً، فقد كانت وجهته إلى الكل، إلى تحديد المبادئ العامة لبنية الخطاب السردي، ولبنية الأدب. ذلك الكل الذي يأخذ صفة اللغة Langue بالمعنى المطروح من قبل سوسير، في حين تأخذ الأعمال الفردية صفة الكلام Parole في علاقته باللغة: صفة الممارسة الفعلية للتلفظ الفردي في علاقته بالنسق المشترك الكامن من القواعد، أو الأجرومية، المستخدمة في أي إنتاج فردي. والأمر نفسه ينطبق على مجمل الجهد النظري لجينيت في شأن العلاقات النصية، والنص المتعالي، فهي أجرومية تقوم مقام

اللغة التي تحتوي كل إمكانيات التحقق الفردي: قصيدة، أو قصة، أو لوحة تشكيلية، أو فيلماً، أو تقليداً اجتماعياً، أو تجلياً سيكولوجياً، أو نوعاً من الممارسات الاقتصادية... الخ. وقد تبدو هذه الوجهة النظرية وجهة في القراءة والتفسير للنصوص لا وجهة في النظرية الأدبية، ولكن الوجهتين مترابطتان، فالبنيوية تصنع أفقاً نظرياً للنص بقدر ما تصنع أفقاً للممارسة النقدية، وطريقة للقراءة. وقد أصبح النص لديها نظاماً من نظام، وهو نظام في المبتدأ والمنتهى له كليته اللاشعورية التي تغيب فيها مقولة الفردية والذاتية، وتمحي الأصلية والأولية، بحثاً عن قواعد العقل الإنساني والبنى الكلية المتضمنة فيه.

***

زلزلة المفاهيم الأدبية

1 - قلب المواضعات التقليدية:

لم تعد الطبيعة تسبق الثقافة، ولم يعد الواقع قبل اللغة، ولا الفرد قبل المجتمع، ولا المؤلف قبل الكتاب. هذه هي الرؤية الخاصة التي تولّدت عنها بقدر ما ولّدتها البنيوية. وهي رؤية تقلب الرؤية التقليدية السائدة رأسا على عقب، فإذا كان من مألوفنا أن نتصور الثقافة بناء تالياً ولاحقاً للطبيعة، كما يسبق الواقع اللغة، والفرد المجتمع، والشاعر الشعر، والمؤلف الكتابة... الخ فقد رأت البنيوية أن هذه الأشياء التي تحتل موقع الأسبقية والأولية تقليدياً ليست إلا مفاهيم وتصورات نشأت في فترة تاريخية وثقافية محدَّدة. فالطبيعة أضيفت إلى واقع الإنسان بنشأة العلوم الطبيعية في القرن السابع عشر، والفرد هو الآخر مفهوم حديث مضاف إلى واقع الإنسان منذ القرن السابع عشر مع بروز دور الطبقة الوسطى في المجتمع وتبلور مفاهيم الحرية والحقوق الحافة بالفرد والمقتضية له.

وليس الواقع معنى طبيعياً محدّداً بل هو مفهوم تختلف الأذهان في تصوره، إنه مثل الطبيعة والفرد مفهوم نشأ بعد أن لم يكن، ونشأته هذه تختلف باختلاف معنى الإحالة فيه، فالواقعية الأدبية منذ نشأتها في القرن التاسع عشر وهي تحيل عليه بما لا يطابق إحالة المثالية الرومانسية، والأدباء الواقعيون أنفسهم يمتلكون مساحة من الاختلاف والتنوع والتعدد التي يتعدد ويختلف بموجبها مفهوم الواقع وصورته الذهنية بينهم. وقد كان

الشاعر كينونة مثالية بلغت لدى الرومانسيين درجة عالية من التبلور والتضخم والأولية لكنها في الحقيقة لا تعني شيئاً من دون حسبان اندراجها في الشعر الذي لولا سبقه إياها لما كان لها وجود.

وأسبقية الشاعر هذه من جهة وَهْمِيَّتها في البنيوية مطابقة لوَهْمِيَّة المؤلف الذي بدا في البنيوية شخصاً حديثاً، ونتاجاً من نتاجات المجتمعات الحديثة، وفي هذا الصدد يقول رولان بارت: «إن المجتمع حين خرج من القرون الوسطى معضَّداً بالتجريبية الإنجليزية والعقلانية الفرنسية، والإيمان الشخصي بحركة الإصلاح، قد اكتشف (الشخص الإنساني). وإنه لمن المنطقي -إذن- أن يعقد المذهب الوضعي في مادة الأدب أهمية عظمى على (شخصية) المؤلف فهذا المذهب هو خلاصة الإيديولوجية الرأسمالية ومحط غايتها»[1].

2- اللغة أولاً، والناقد كذلك:

لا شيء -فيما ترى البنيوية- يسبق اللغة، ولذلك نجد جاك لاكان يستبدل بعبارة جوتة «في البدء كان الفعل» العبارة الواردة في الإنجيل: «في البدء كانت الكلمة»[2]. وهو استبدال يندرج في سياق ما يراه لاكان للغة من دور تشكيلي في الفكر الإنساني، فالبحث عن المدلول في هيئة أفكار أو أشياء غير مرتبطة بكلمات ليس منه طائل ألبتة. وهو يقول في هذا الصدد: «إنه عالم الكلمات الذي يخلق عالم الأشياء»[3]. وليس معنى ذلك نفي هذا الواقع بالمعنى المادي والفعلي، وإنما هو نفي إدراكي ومعرفي، فما لا يملك تسمية فإنه لا يدخل في حيز الإدراك والانبناء، إن الواقعي -إذن- وجود مترتِّب على اللغة، أي على قدرة الإنسان على تسمية الأشياء. ولا تختلف كينونة المرء وذاته عن ذلك، فإدراكها -فيما يرى لاكان- لا يتم إلا عبر اللغة التي تسبق الإنسان في وجوده، ومعنى ذلك أن المرء حين ينطق ذاته لا ينطقها ابتداء فهي منطوقة سلفاً.

ولقد كان بحث لاكان عن «مرحلة المرآة من حيث هي تكوين لوظيفة الأنا» (1949) أحد تجليات تدليله على دور اللغة في خلق الذات بما هي صورة متخيلة ومرغوبة ودوماً في قبالة آخر. فحين يرى الطفل صورته في المرآة (أو ينظر في عيني أمه ودلالات وجهها الناطقة وهي تنظر إليه) في مرحلة بين الشهرين السادس والثامن عشر من عمره، تتطور

(1) رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، حلب: مركز الإنماء الحضاري، 1994، ص16.
(2) Jacques Lacan, Écrits, trans. Bruce Fink, New York and London: Norton & company 2006, p. 225.
(3) Ibid., p. 229.

لديه القدرة على التعرف على ذاته واختلافه عن غيره. وهذا التطور مبني على عبوره إلى النظام الرمزي والتخييلي فصورته في المرآة دال يشير إلى أناه التي انقسمت الآن بين ناظر ومنظور إليه، تماماً مثلما يجد في نظرة أمه إليه أنه موضوع صورة مرغوبة منها ويَفْتَرِض أنه مدعو ليكون إياها، وبذلك يبرز الانفصال بين الرمز الدال على الذات وبينها، ذلك الانفصال الذي لم تكن الذات قبله ذاتاً حين كانت واحدة، أي بلا دلالة عليها. وقد غدا الرمز هكذا -لدى لاكان- هو ما يؤسس الوجود البشري، وأصبح اللاوعي بِنْيَة لغة[1]. وهي تصورات اقتضت -لديه- الكيفيات البلاغية بوصفها أدوات لتفسير العلاقة بين الدال والمدلول فالاستعارة والكناية والحذف والذكر والتقديم والتأخير... الخ جزء من تكييف الدلالة وبلورتها والوعي بها.

وهذه المعاني كلها هي ما يصنع جوهرياً النظر إلى الأدب والدراسة له من وجهة البنيوية، فالأدب لا ينشأ من الواقع بمحاكاته أو الانعكاس له ولا من الانفعالات والمشاعر بالتعبير عنها، وإنما ينشأ من الأدب. وقد أدى ذلك إلى تعظيم دور الناقد الأدبي الذي كان ثانوياً بالقياس إلى الأعمال الأدبية الإبداعية، لأنه كان يقف عند حدود الوساطة بين الأدب وجمهوره، ويمارس فعلاً طفيلياً على الأدب. وقد جرى الانتقاص من الناقد منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر خصوصاً عند الشاعر الإنجليزي ماثيو آرنولد (-1888) في حسبانه له بمثابة أديب فاشل. وكان نورثروب فراي في كتابه «تشريح النقد» (1954) الذي يدرجه المؤرخون للنظرية في مرحلة وسطى بين النقد الجديد والبنيوية، وتأخذ أطروحات عديدة لديه صفة بنيوية خالصة، قد أضفى على الممارسة النقدية دوراً أصيلاً. فللنَّقد لديه حق في مطلق الوجود، وذلك بافتراض أن النقد بنية من التفكير والمعرفة موجودة لذاتها، مع شيء من الاستقلال عن الفن الذي تتعامل معه.

ويحيل فراي الفكرة التي ترى أن الشاعر هو بالضرورة المفسِّر الأخير لشعره أو لنظرية الأدب أو أنه يستطيع أن يكون كذلك، إلى حسبان الناقد طفيلياً أو سارقاً. أما إلحاق النقد باتجاهات تفسير الأدب من خارجه، كما هو الحال في تفسيره تاريخياً أو سيكولوجياً... الخ فإنه -فيما يصف فراي- غلو في القيم التي يحتويها الأدب من الجهة التي تعزى إلى مصادر تلك التفسيرات الخارجية، ويشبِّه هذه الممارسة النقدية بمصفاة تجعل بعض الشعراء يبرزون وتضع آخرين في الظلام والخطأ[2]. ويدرجها كما كل

(1) Ibid., pp. 75-81, p. 736.

(2) تشريح النقد، ترجمة: محيي الدين صبحي، بيروت: الدار العربية للكتاب، 1991، ص ص 10-34.

ممارسة يكون مركز جاذبيتها شيئاً آخر غير النقد، في دلالة الإنكار لوجود النقد مادةً منفصلة وبلا حاجة إلى معرفة من خارج الأدب واللغة.

ووجهة فراي على هذا النحو وجهة بنيوية خالصة، وهي وجهة تثوِّر المفاهيم الأدبية والنقدية وتَقْلِبها رأساً على عقب: التثوير الذي استهلته البنيوية ليأخذ مدى أوسع في اتصالها بالتفكيكية. ولا بد أن نستبصر عبر هذه الوجهة هاجس الحرية التي يريد فراي للأدب أن يتخلص بها من أي قيمة مفروضة على الأدب من خارجه، فالتفسيرات المجتلبة إلى الأدب من وجهة غريبة عليه وخارجة عنه، تَحْمِلُه على القيمة التي يرى أياً منها علامة عليها وتأشيراً إليها. ولم تتكامل حلقات المنظور البنيوي للأدب وتزدهر في الستينات حتى أخذ ذلك المفهوم الانقلابي للنقد ومعه جملة النظرية الأدبية يشتد ويقوى ويزداد صقلاً وعمقاً في ضوء الهجوم المتعدد الوجوه الذي استهدفه من معاقل النقد التقليدي بمنازعه المختلفة ومن ثكنات المواقع الفكرية السياسية المتعددة. ولقد كان هجوم الناقد الفرنسي ريمون بيكار على النقد البنيوي مؤثراً في كتابة بارت لمقالاته عن «النقد والحقيقة» التي عمّقت وصقلت مفاهيم النقد البنيوي الجديدة.

وتلخص كاترين بيلشر كويمن، في مقدمة ترجمتها الإنجليزية لـ«النقد والحقيقة» مهاد نشأة المقالات الحجاجية ضد هجوم بيكار، ومن ثم حمولتها النقضية المزلزلة للمفاهيم التي استقرت عليها تقليدياً النظرية الأدبية ومنهجية القراءة والدراسة للأدب، وسنعتمد على مقدمة كويمن هذه في تلخيص ذلك[1]. فبعد أن نشر بارت في عام 1964، مجموعة «مقالات نقدية» ميّز فيها بين النقد التفسيري أو النقد الجديد من جهة، وبين النقد التقليدي أو الجامعي (ويطلق عليه أيضاً اللانسنية نسبة إلى لانسون) من جهة أخرى. حيث يتجه هذا الأخير إلى تأسيس الحقائق المحيطة بالعمل، ولا يؤسس إطاراً تفسيرياً للعمل نفسه؛ لأنه يعتمد على التحليل النفسي للمؤلف، ويستمد شرحه للعمل بالإحالة على الظروف التاريخية، أو التجربة العاطفية للمؤلف..

ولذلك بدأ بيكار هجومه على عدد من المقولات التي تبناها بارت. فاتهمه بانتهاك وضعية التجانس في النقد الذي يعتمد على شيء ما خارج العمل. قائلاً بعكس وجهة نظر بارت، وذلك بالتأكيد على المعرفة الموضوعية في النقد الأدبي، والاتهام لبارت باستعمال لغة غامضة ورطانة. وادعى أن نقد بارت لراسين انطباعي ودوغمائي، وأن من الواجب أن يُنظر إلى الأدب بوصفه حقيقة، وبقصد واضح من مؤلفه إلى إنتاج عمل

---

(1) Preface to English-Language Edition, In, Roland Barthes, Criticism and Truth, trans. and ed. Katrine Pilcher Keuneman, London: Continuum, 2007, pp. xiii-xviii.

له وظيفة محددة وانتماء إلى جنس معين. ومن ثم فإن معنى العمل يكمن في الأساليب المخططة والمبيتة التي تتطابق مع ما اختاره المؤلف بوعي.

ويحاجج بارت في «النقد والحقيقة» ضد ما طرحه بيكار في نقاط عامة. أبرزها اشتمال النقد بالضرورة على أحكام قيمة يريد بيكار في دفاعه أن يحجب الطبيعة الإيديولوجية لموقعه متذرعاً بالموضوعية والحقيقة. وتلمح كويمن علاقة مباشرة هنا مع الفكرة التي طورها بارت في كتابه «أساطير» (1957) تلك التي ترى أن الإيديولوجيا البورجوازية ترفض أن تعرِّف نفسها من حيث هي إيديولوجيا، وذلك بتقديم نفسها بوصفها محايدة وكونية وموضوعية. ويهاجم بارت، من ثم، تحت عدد من العناوين المختلفة ما تسميه كويمن إيديولوجيا النقد الفرنسي التقليدي (التي يعمد بارت إلى هدمها). وتلك العناوين هي ما يؤلف القسم الأول من موضوعات كتابه، وهي: الناقد الممكن، والموضوعية، والذوق السليم، والوضوح، والعجز عن التفكير رمزياً.

ويواصل بارت في القسم الثاني من الكتاب حجاجه ضد الأفكار التبسيطية للنقد عند بيكار، حيث ينظر بيكار إلى الأدب من حيث امتلاكه معنى موضوعياً قابلاً للتثبت ومستمداً من فَحْص معنى الكلمات في الفترة التاريخية التي كُتِب فيها العمل. فالأمر لدى بارت على العكس، لقد استمر النقد في أزمة لمئة سنة منذ مالارامية. وهذه الأزمة التي يسميها بارت «أزمة التعليق» تمخضت عنها الحقيقة التي أوقفنا عليها -فيما رأى- الكُتَّاب أمثال بروست Proust وبلانشو Blanchot حين أرونا أن الحدود بين الكتابة الإبداعية من جهة، والنقد من جهة أخرى غير موجودة. فاللغة إشكالية لدى الكاتب؛ إنها ليست شفافة. ويمضي بارت في حديثه عن الخطابات حول العمل الأدبي، ليميز بين علم الأدب وبين النقد.

فعلم الأدب خطاب عام ليس موضوعه معنى معيناً للعمل بل تعددية المعاني، تماماً كما طور تشومسكي فكرة النحو التوليدي للغة معطياً المبادئ الحاكمة لبناء الجمل في اللغة. إن علم الأدب لدى بارت، يشكك في فكرة المؤلف بوصفه مصدراً أو مولِّداً لمعنى العمل الأدبي، ويحرر العمل من احتجازه في قصدية المؤلف. ومن الممكن أن يكون المؤلف أصل العمل، لكن العمل في الحقيقة مسكون بدلالة أسطورة وإنسانية، لا ينبغي أن تُعيَّن في المؤلف.

أما النقد من الجهة الأخرى، فهو ليس علماً. العلم مشغول بالمعاني في العموم، والنقد ينتج معاني محددة. النقد هو الخطاب الذي يولِّد معنى ويربطه بشكل، أي يربطه

بالعمل، وكل هذه المعاني التي يضعها النقد هي معان محرفة، بمعنى أنه لا يمكن أن يُحد العمل في أحدها. وهكذا أصبح النقد لدى رولان بارت كتابة لها وجودها الخاص، وهي كتابة نقدية تقدم نفسها للقراءة وتتّبع الطرق نفسها التي اتبعتها الأعمال الأدبية، على الرغم من أن مؤلفيها نقاد وليسوا كُتَّاباً أو أدباء. إنه فعل كتابي ممتلئ لم يكترث للمؤسسة ولا للعلم بهذا الخصوص، فهو حفي بالطبيعة الرمزية للغة، وقد تمرد على الرؤية الكلاسيكية التي تحد الأدب في وظيفة أداتية أو زخرفية.

3- معاني المعاني والمنعطف إلى التفكيكية:

وقد مضى بارت إلى تعميق دلالة التعدد في المعنى وانفتاح الكتابة، فإذا كان كل عصر من العصور يعتقد أنه يمتلك المعنى الشرعي للكِتَاب، فإنه يكفي أن نوسِّع التاريخ قليلاً لكي يستحيل هذا المعنى المفرد إلى المعنى المتعدد، ولكي ينتقل الكِتاب من الانغلاق إلى الانفتاح. وبالطبع فإن الرمز ثابت، لكن الوعي الذي يملكه المجتمع، والحقوق التي يعطيها له، هو ما يتغير على الدوام. ولذلك فإن خلود الكتاب ليس -فيما يرى بارت- لأنه يفرض على البشر المختلفين معنى واحداً، ولكن لأنه يوحي بمعان مختلفة للإنسان عبر الأزمنة. وليس هذا التعدد في المعاني الحرفية للعبارة التي من شأن المعاجم وكتب اللغة تثبيتها، وإنما هو فيما وراء المعاني الحرفية من المعاني الثانوية أو معاني المعاني، تلك التي تعمل اللسانيات على تأسيس مشروعيتها والبحث عن كيفية فهمها، وهي معان كثيفة في الأعمال الأدبية، خصوصاً ونحن في إطارها خارج الحياة العملية التي يمكن أن تخبرنا عن المعنى المحدَّد.

ولم يبق بارت شيئاً من عدَّة النقد خارج الإطار البنيوي، وهي عدة يسميها «الممكن النقدي» قياساً على مفهوم أرسطو للممكن الأدبي، أي ما أصبح مألوفاً من المعايير والأوصاف النقدية. فلا الموضوعية ولا الذوق ولا الوضوح، موضع تسليم من بارت، مثلما لا معنى أحادياً ولا أحكام قيمة على الكتابة لديه. فالموضوعية، من حيث هي وجود خارج سمة العمل النوعية لضبط شذوذ النقد، تختلف؛ فقديماً كانت العقل والطبيعة والذوق، ثم كانت قوانين الجنس والتاريخ، وآلت من بعد إلى التماسك النفسي وحقائق اللغة... الخ. فبأي مفتاح يغدو النقد موضوعياً أمام شتات مقولات ونماذج مختلطة في تحديد مقياسها، فضلاً عن اختلاف كل جهة من جهات هذه المقولات وتعدد دلالتها، وما يرث الأدب عن معياريتها من ابتذال.

وليس الذوق والواقع وما إلى ذلك سوى ما اعتدنا عليه، إنه فيما يصفه بارت

ساخراً: «مَنْع الكلام»!. ولا يخفى على بارت ما في عدَّة الممكن النقدي من تحيُّز إلى رؤية سياسية وإيديولوجية، وهو ما يفضح به دعوى الوضوح في اللغة الفرنسية، تلك الدعوى التي وُلِدت في الوقت الذي رغبت فيه الطبقات العليا في فرنسا -فيما يقول بارت- في أن تجعل نقدها لغة عالمية، وذلك بادعاء منطق مطلق للفرنسية. وينسف بارت هذه الدعوى بمنطق اللسانيات الحديثة التي تقرر أن الفرنسية ليست أكثر أو اقل منطقية من أي لغة أخرى، ويعمد إلى السخرية بها من زاوية الوصف الطبي فهي بتعبيره «مرض قومي سنسميه عناية تثبيت المعنى»!.

ولن يتم تمام التصور البنيوي للأدب دون أن نأتي على مقولة «موت المؤلف» التي تمثلتها البنيوية جيداً من حيث هي رؤية محايثة ومتزامنة للعمل الأدبي لا تبحث عن علة له أو مصدر وراءه. والمقولة عنوان مقال لبارت نشره في عام 1968، أي في مرحلة تحوله إلى ما بعد البنيوية التي تبتدئ، لدى المؤرخين للتفكيكية، بعد سفره إلى اليابان، بتأليف كتابه «إمبراطورية العلامات» (1966). ولكن المقال على أي حال كما هي مقالات «نقد وحقيقة» يعبِّر عن مسافة الاتصال بين البنيوية وما بعدها. وافتتحه بارت باقتباس من رواية بلزاك «سارازين» لكلام الشاب المخصي المتزيي بزي امرأة، وتساءل عمن يتكلم هكذا؟ هل هو بطل القصة؟ أم هو بلزاك الفرد بمعرفة عن المرأة من تجربته؟ أم بلزاك المؤلف يبشِّر بأفكار أدبية عن الأنوثة؟ أم هي الحكمة الكونية؟ أم علم النفس؟ ويجيب على ذلك بأن أحداً لا يمكن له أبداً أن يعرف، معلِّلاً ذلك بأن الكتابة هدم لكل صوت، ولكل أصل، فهي هذا الحياد وهذا المركَّب وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتنا وتتوه فيه كل هوية. ويحيل على اللسانيات التي قدَّمت -فيما يقول- أداة تحليلية نفيسة لتدمير المؤلف، فقد أوضحت أن التعبير في جملته إنما هو سيرورة فارغة تعمل بشكل كامل دون ضرورة إلى ملئها بشخص المتخاطبين[1].

وقد اقترن بذلك لدى بارت ما يمثِّل منعطفه إلى ما بعد البنيوية من تفضيله الدلالة بلفظ الكتابة في موضع الدلالة بالأدب، وظهور مفهوم «النص» بديلاً عن مفهوم «العمل» الذي ارتبط بالدلالة على مؤلفه وبانغلاقه في وقت معاً، بخلاف «النص» فإنه دلالة على فضاء بلا معنى قصدي أو أحادي، تتزاوج فيه -على حد وصف بارت- كتابات مختلفة دون أن يكون أي منها أصلياً، إنه نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة

(1) انظر الترجمة العربية، لموت المؤلف، ضمن: رولان بارت، نقد وحقيقة، ص ص -15 25، وهناك ترجمة عربية أخرى أقدم للمقال، ضمن كتاب: رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي (صدرت عام 1985) ط3، الدار البيضاء: دار توبقال، 1993، ص ص 81-87.

من بؤر الثقافة، وهذه دلالة «التناص» التي أخذت تغتني بعد ذلك في ما بعد البنيوية. ولا ينفك عن ذلك ولادة «القارئ» فالمؤلف الذي استحال إلى فضاء لذلك التلاقي والافتراق للنصوص، ومات من حيث دلالته على امتلاك معنى النص وتوحيده، اقتضى ما ينتج به معنى النص ويتحدَّد وهو القارئ، ولكن القارئ هنا هو الآخر لا يستطيع أن يكون شخصياً إنه -فيما يقول بارت- «إنسي من غير تاريخ، ولا سيرة ذاتية ولا تكوين نفسي»[1]. والمعنى الذي تترامى إليه البنيوية في ذلك كله هو تحرير منشط الكتابة الأدبية والنقدية دون أي ارتهان أو هيمنة على المعنى، وهو تحرير يستمد من وحدة النفس البشرية ما تجاوز به البنيوية المركزية. ولكنها مجاوزة لم تلبث التفكيكية أن نثلت تمركزها في الثنائيات الضدية مثل: (الخير/ الشر، النور/ الظلام، الطبيعة/ الثقافة، الرجل/ المرأة... الخ) التي لا تقوم النيوية دون اكتشاف تعارضاتها، والتي لا تستوي تعارضاتها من غير قيام تمركز هو الميل الذي يرتب جانباً من الثنائية على آخر بأولية أو بأفضلية ما.

لكن البنيوية بهذه الصفة نُبزتْ لدى الواقعيين بالشكلية، وقاد البحث لديهم عما يصل بين مفهوم البنية من جهة والأساس الاجتماعي التاريخي من جهة أخرى إلى «البنيوية التوليدية» عند لوسيان جولدمان.

***

قيمة البنيوية ونتيجتها

1- حياتها وموتها:

النتيجة التي يمكن حسابها للبنيوية، سواء ممن يتفق معها أو يختلف، هي إحداث مفاهيم جديدة تغيرت بها صورة الأدب وصورة الواقع، وتغيرت حقيقة المعنى والممارسة النقدية الأدبية وقيمتهما في الواقع الأدبي. وقادت هذه التغييرات التي فجرتها البنيوية إلى إنطاق جوانب غير مفكر فيها والكشف عنها بما اتصل بما جاوزها إلى ما بعدها في السياق النظري الأدبي والثقافي. فغدت البنيوية، بذلك، جزءاً مما بعدها، ولكنها ليست

(1) رولان بارت، نقد وحقيقة، ص ص 23-25.

إياه بالكلية، وهذا هو ما يجعل البنيوية حية ومستمرة بالمعنى الذي يقصد استحالتها وتطورها والتخلي عن بعض مقولاتها وقلْب أخرى. وذلك كله ما لا يمكن الدلالة عليه بإطلاق صفة الموت عليها أو ما يعنيه الموت من انقضائها ونهايتها، على الرغم من أن النظرية فعلاً جاوزتها مثلما جاوزت غيرها، وأصبح التعاطي لجوهر دلالة البنية الثابتة فيها والمنغلقة على ذاتها شيئاً قديماً.

لكن أول دلالة يمكن أن نقرأها في تحول البنيوية تتصل بتحول البنيويين أنفسهم، أعني الذوات الفاعلة للنظرية البنيوية، أمثال رولان بارت وتودوروف وغيرهما. فلم تكن المفاهيم البنيوية لديهم ذات بعد دوغمائي أو إيديولوجي مثلما لم تكن ذات بعد ذاتي، ولو كانت بهذه الصفات لما كان تحولهم سريعاً ولما كان تحولها ممكناً في فترة قصيرة. وهنا تبدو إحدى الآثار الفاعلة في الإطار البنيوي وخصوصاً فيما يتعلق بمفهوم الذات، وهي هنا الذات المنتجة للنظرية، فلم تكن الذات هنا ذاتية بالمعنى الشخصي أو ما يشبهه، فقد فارقت شخصانيتها وفرديتها، وتلاشت مركزيتها بالحسابات النظرية التي تبحث في جوهرانية الأشياء وهويتها وحضورها باستقلال عن علاقاتها التي تسلبها هذه الفرادة والتمركز.

2- من وجهة المديح:

ولقد كانت خلخلة المركزية أكبر إنجاز إنساني ثقافي في ما بعد البنيوية، مما لا يسيغ أن نتغاضى عن دور البنيوية في الدلالة عليه وقيادة الفكر النظري إليه، حين ألحت على محو الاختلاف، ومنه الاختلاف بين الثقافات والحضارات. ولنتذكر هنا أبحاث شتراوس البنيوية في الأنثربولوجيا والإثنولوجيا التي وجهت ضربة موجعة للمركزية العرقية الأوروبية، باكتشافها في أساطير الشعوب «البدائية» وثقافتها وعلاقات القرابة فيها بنية أساسية واحدة تجمعها مع ما لدى الشعوب المتحضرة، وتوحِّد الأجناس البشرية كلها، على الرغم من اختلاف التجليات الثقافية وتنوعها[1]. والتفكيكية -من بعد- كشفت عن الخطأ البنيوي الذي قام عليه هذا التصور وبرهنت على أنه يؤكد مركزية عرقية من حيث ينتقد التمركز العرقي، وذلك لأنه يمحو الاختلاف بين الثقافات والحضارات ويلغيه، والحال أن كل بنية قائمة على مركز، فكأن شتراوس -فيما رأى دريدا- يريد للمجتمعات «البدائية» أن تحتفظ ببراءتها مقابل البقاء خارج التاريخ وخارج الثقافة. ولذلك

(1) انظر -مثلًا- كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، ص38.

اختار دريدا بموجب المنطق التفكيكي تأكيد الاختلاف بدل محوه، وتعدد المراكز لا واحديتها[1].

ونجد عند شتراوس نفسه مالا ينم عن الموقف البنيوي في مجاوزة العرقية والإثنية، وذلك في موقفه من الإسلام، حين عرض له في كتابه «مدارات حزينة» فقال: «إن الإسلام بوقوفه بين البوذية والمسيحية، قد أسلَمَنا عندما ترك الغرب نفسه ينجر بالحروب الصليبية إلى مناوأته، وبالتالي التشبّه به؛ عوضاً عن التلاؤم مع هذا التداخل البطيء مع البوذية، الذي كان من الممكن له أن يجعلنا أكثر مسيحية...»[2]. وهذه مسألة وقف عندها السيد ولد أباه، محيلاً -أيضاً- على مقابلة صحفية مع شتراوس في آخر حياته، عبّر فيها عن قلقه من حضور الإسلام، وقال -فيما ينقل عنه ولد أباه- «من قَبْل كان الإسلام يزعجني بنزوع تاريخي متناقض مع نزوعنا يتمثل في أن حرصه على تأسيس تقليد خاص به يواكبه نهم مدمِّر لكل التقاليد السابقة عليه»[3]. وهو ينتهي من ذلك إلى التمييز ضد الإسلام، في مقابل «النزعة السلمية الكونية» لدى البوذية و«الرغبة المسيحية في الحوار»؛ ففي الإسلام -فيما رأى- يظل «انعدام التسامح» سلوكاً لا شعورياً ثابتاً لدى المسلمين. والنتيجة التي يمكن استخلاصها هنا، هي النتيجة نفسها التي قررها ولد أباه؛ أعني الدلالة على حدود التسامح والانفتاح في فكر الرجل الذي عُرِف بدفاعه عن تماثل الثقافات ورفض المركزية الأوروبية، وذلك وفقاً للدعوى البنيوية التي أسس لها.

وبالطبع فقد لا يرتاح الكثيرون إلى ما أحدثته البنيوية من اجتثاث الانطباعية تجاه معاني الجمال الأدبي والسرور والمتعة لأنها عزفت عن أحكام القيمة التي تنهال معبِّرة عن مشاعر القارئ تجاه النصوص الأدبية التي يقرأها. فليس هناك تحليل بنيوي يهتف لمؤلف النص بالثناء أو ينحي عليه باللوم، أو يعبِّر عما أحدثه النص في النفس من شجى أو سرور ومن انبساط أو انقباض، أو يصفه بجمال أو قبح وبجودة أو رداءة. وقد يتمنى قراء الأدب ومبدعوه على حد سواء أن يبقى للأدب ذلك السر العصي على الكشف، سر الخيالية والذاتية ولغزهما المدهش، وسر اللغة وبنائها المستحيل، وسر الرؤيا واتساع المعنى، السر العبقري والجمالي الذي يرفع الأدب إلى مرتبة السحر فيكون اتصالاً بعالم الجن أو إلهاماً أو عبقرية مجاوزة لحواس البشر ومن طينة لا تشبه طينتهم. وهذه كلها

(1) انظر نقد جاك دريدا لليفي شتراوس، في علم الكتابة، ترجمة: أنور مغيث، ومنى طلبة، ط2، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2008، الفصل الأول من الباب الثاني، ص219 وما بعدها، ، وقارن ذلك بالنقد للبنيوية الذي استهلت به التفكيكية مشروعها، في محاضرة دريدا، البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية، ترجمة: جابر عصفور، مجلة فصول، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب) م11، ع4، شتاء 1993، ص ص236-237.

(2) مدارات حزينة، ترجمة: محمد صبح، دمشق: دار كنعان، 2003، ص 501.

(3) شتراوس والإسلام، جريدة الاتحاد، الإمارات العربية المتحدة، 9 نوفمبر، 2009م.

لدى البنيوية ضرب من التعمية على واقع الأدب الذي أحالته إلى بناء وجاوزت به الأفراد ولم يعد يختلف لديها عن أي نتاج لغوي آخر، فهو موضوع للكشف عن البُنى.

وكان ينتج عن تلك المفاهيم الحافة بالأدب فيما قبل البنيوية، بقدر ما تدلِّل عليه، صفة نخبوية للمتعاطين للأدب. وهي نخبوية الخصوصية الفاهمة مالا يفهمه العامة أو «الدهماء» والمبدعة والخلاقة والراقية في ذوقها وطبعها وإنسانيتها. وكان البدائيون نوعاً أقل إنسانية لأنهم بلا تاريخ وبلا عقل. وقد أحبطت البنيوية ذلك، بقدر ما أحبطت امتلاك المعنى من قبل تجربة خاصة أو من قبل إلهام من قوى خارقة، أو ممن يتمتع بـ«الحس السليم». فالحس السليم لم يجعل أفلاطون أو أرسطو يستنكران الرق في أثينا في زمنهما. وقد ذهب تيري إيجلتون إلى ذكر أمثلة تثير العجب من عدم الاستنكار لها أو رؤية خلافها من «الحس السليم» لأنه يتبع الفهم الشائع فلا يرى للأشياء إلا معنى واحداً، وهو المعنى الذي يجعل العالم يبدو كما ندركه، وأن طريقتنا في إدراكه هي طريقة طبيعية وبدهية بذاتها. ومنها حرق النساء في العصور الوسطى وشنق لصوص الماشية وتجنب اليهود خوفاً من إنتان قاتل. ولم يكن دوران الشمس حول الأرض سوى حقيقة ملموسة تؤدي إلى ازدراء القائل بخلافها[1]. وناتج ذلك لدى البنيوية هو القطع بين الواقع وبين تجربتنا له وإدراكنا إياه، هذا القطع الذي يعود إليه الاكتشاف للواقع مثلما يعود البناء العقلي له.

وقد نقول، من الوجهة النظرية للمعرفة، إن الحاجة إلى التجربة والملاحظة، أي الحاجة إلى الواقع التجريبي، هو مجلى الصدقية لما يصل إليه النظر العقلي الخالص، وذلك أمر مخالف لعداء البنيوية للتجريبية. ولكن حسنة البنيوية في مخالفة التجريبية وانتقاصها، أمر واضح في دعم الفروض العقلية وأولية العقل في إنتاج المعرفة وقيادتها وتسريع قفزاتها. والأهم هو النتيجة التي وصلت إليها البنيوية عبر ذلك، من وجود طبيعة واحدة للعقل البشري تعبِّر عن نفسها في ألوان الثقافة التي ينتجها الإنسان. وهذه الطبيعة هي ما يتجلَّى في مشتركات ثقافية لا يُهتدى إليها بالملاحظة -كما فعل فريزر أو مالينوفسكي في رصدهما للمظاهر الأنثربولوجية في ثقافات مختلفة- وإنما بالبناء العقلي لها في كلية شاملة، وهو ما فعله شتراوس، الذي وصف هذا البناء الكلي بأنه بناء خفي لا يوجد على سطح الظواهر وإنما يتم اكتشافه عقلياً. وعلى عكس ما ترى التجريبية من أن المعرفة -من حيث هي تجريد للواقع- هي عملية طرح بنفي الزوائد على الحقيقة والتخلص منها من أجل كشف ماهية الحقيقة وتحريرها، فإن

(1) نظرية الأدب، ص176.

البنيوي ألتوسير يرى المعرفة عملية إضافة إلى الواقع، لأن الحقيقة المعرفية -لديه- ليست في الواقع مكتفياً بنفسه، ودور العقل ليس مجرد التسجيل للحقيقة بوصفها وجوداً كاملاً في خارج العقل.

ولا تختلف النتيجة التي أحرزتها البنيوية للمعرفة بمخالفتها التجريبية ومجاوزتها، عما أحرزته بمخالفتها للتاريخية. فعلى الرغم من أن إقصاء البنيوية للتاريخ جرَّدها من الحيوية وأعجزها عن الكشف عن التغير والتحول، فإن لا تاريخية البنيوية دحضت الفردية بوصفها منبع المعنى وأصله، ومن ثم سجنه. وهذه خطوة حققتها البنيوية وجاوزت بها ما كانت تعتقده النظريات قبل البنيوية التي كانت تربط بين النتاج الأدبي والذوات البشرية التي تنتجه أو تقرأه من حيث هي ذوات فعلية معينة تاريخياً وواقعياً أي ذوات شخصية. وحقاً هي ذوات ولكنها ذوات من موقع غير معيَّن، وليس ربط معنى النص الأدبي بمقصدية مؤلفه -ما دام الأمر كذلك- سوى ادعاء، وهو ادعاء لو صح لكان النص الأدبي أشبه بالأحاديث العملية في حياتنا اليومية.

وإذا كانت البنيوية قد اتخذت من تركيز الرسالة على نفسها، بحسب وَصْفة جاكوبسون، منظوراً لصياغة مفاهيمها الأدبية، بما جعل الشعر من بين الأجناس الأدبية أوضح مجلى لمفهومها الأدبي، فإن البنيوية متضافرة مع السيميولوجيا قد أسهمت -على رغم ذلك- في تطوير «علم السرد» وبلورة مفاهيمه واكتشاف أدواته التي تغدو بمثابة لغة يشتق منها كل عمل سردي ما يصنع به سرده. وحين نفحص الآن عُدَّة التحليل السردي ومفاهيمه المتداولة فسنجدها تعود إلى البنيوية من جهة وإلى تضافرها مع السيميولوجيا من جهة أخرى، والأسماء التي تقرع أسماعنا غالباً في علم السرد هي أسماء تمثِّل تلك المرجعية، مثل بارت، وتودوروف، وجينيت، وإيكو، وهامون وأمثالهم.

3- الموقف النقدي:

لكن البنيوية واجهت من خصومها اتهاماً مركزياً تتفرع عنه وتعود إليه كل النقود الموجَّهة إليها، وهو «إنكار» الإنسان، أو «إلغاؤه» أو «القضاء» عليه أو «موته» أو «قتله»... باختلاف صيغ الوصف لذلك وبتنوعها في دلالة التعبير عن الاعتراض على البنيوية والإدانة لها. وهو اتهام جاء من المثاليين العقليين، ومن الوجوديين[1]، كما جاء

(1) انظر، عبد الوهاب جعفر، البنيوية في الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها، القاهرة: دار المعارف، 1980، ص ص 185-218، وفيه عرض لكتاب سارتر في نقده لشتراوس.

من الماركسيين[1]، ويصف ما تتكشَّف عنه البنيوية من تضحية بـ«الذات» أو مجاوزة لها لحساب البنية من حيث هي نسق دلالة كلي لا زمني يطغى على الإنسان ولا يبقى له معه فعل أو حرية. وما دامت البنيوية تنكر الإنسان على هذا النحو فإنها تنكر التاريخ لأن البنية ثابتة وكلية والتاريخ تغير وتحول، وتعارض أي منظور للدراسة والتحليل يجعل من الذات الإنسانية مصدراً للمعنى الأدبي، ولازم ذلك أن لا يغدو للأدب قيمة جمالية لأن الجمال قيمة إنسانية. ولقد شاعت للاستدلال على إقصاء البنيوية للإنسان –مثلاً– مقولة شتراوس: «الأنا طفل الفلسفة المدلَّل الذي لا يُحتَمل، جاء ليشغل مكان الصدارة فوق خشبة المسرح الفلسفي، فوقف بذلك حجر عثرة في وجه كل عمل جدي، نتيجةً لرغبته المستمرة في الاستئثار وحده بكل انتباه»[2]. ولم تنج البنيوية ذات الوجهة الماركسية من هذا الاتهام، على الرغم من الإحالة فيها على الواقع التاريخي الاجتماعي، فالتاريخ – فيما يقول ألتوسير– مسيرة من دون ذات[3].

وقد رد بعض البنيويين على الاتهام الموجَّه إلى البنيوية بإنكار الإنسان، وخاتمة كتاب جان بياجيه –إذا اتخذناه مثالاً على هذا الدفاع– تشتمل على دفاعه عنها في هذا الصدد. فهو يؤكد على أن البنيوية «لم تقتل الإنسان ولم تقتل نشاطات الذات» وما حدث من وصف البنيوية بذلك هو من خلط المفاهيم الذي أنتج لبساً في مفهوم الذات. ثم يوضح معنى الذات بالتفريق بين «الذات الفردية» التي لا تهم الدراسات البنيوية من قريب ولا من بعيد، و«الذات المعرفية» وهي «النواة المعرفية المشتركة بين كل الذوات (الفردية) في (المستوى) نفسه»[4]. وعلى ذلك فإن الذات الإنسانية التي اتُّهمت البنيوية بقتلها أو إنكارها هي الذات الفردية، أي الذات الشخصية، وبالطبع فلسنا في مجال المعرفة العلمية في حيز الحسبان للعلاقات الشخصية بأي حال. ولو قارنا في هذا الصدد بين البنيوية وبين غيرها من الطرق المنهجية التي تتصف بالنظرة العلمية فلن نجد اختلافاً في التجرد من الشخصي والتجافي عنه، بل إن البنيوية تدرس مالم تقبل تلك المناهج إدخاله في حيز الدرس العلمي، كما هو حال الوضعية المنطقية –مثلاً– التي تقصي الأساطير والحكايات الخرافية وكل مالا يمكن إخضاعه للتجربة، وتراه فارغاً من المعنى.

وعلى رغم ذلك فقد كانت علمية البنيوية هذه في شأن الأدب هي حائط الصد

---

(1) انظر –مثلًا– روجيه جارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة: جورج طرابيشي، ط3، بيروت: دار الطليعة، 1985. ومعروف عن جارودي عمله في اتجاه إضفاء صفة مثالية على الماركسية وله كتاب بعنوان: «الإنسانية الماركسية» (Humanisme Marxiste1957).

(2) نقلًا عن، زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ص5.

(3) نفسه، ص5.

(4) البنيوية، ص113.

لها الذي حرف مسارها وثبط همة الحماس لها. وقد روى تودوروف في خاتمة كتابه «الشعرية» هذه النهاية التي آلت إليها البنيوية، مبتدئاً بشرط العلم لكي يكون علماً، فالاعتراف بالأدب موضوعاً للدراسة ليس كافياً لتبرير وجود علم قائم بذاته حول الأدب، ولا بد من إثبات اختلاف الأدب اختلافاً مطلقاً، أي أن يتحقق للعلم استقلال بموضوعه. والحق أن الأدب لا يستقل بذاته موضوعاً للأدبية التي أرادت البنيوية أن تنشئ عليها علم الأدب، إنه يشترك في خصائصه مع أنشطة أخرى غير أدبية، فجُمل النص الأدبي -فيما يدلِّل تودوروف- تشترك مع كل الملفوظات الأخرى في جل خصائصها. وسماتها التي عُرِفَت بأنها أخص خصائصها توجد في التلاعب بالألفاظ وترديدات الألعاب والمنطوق السوقي... ويشترك الشعر الغنائي مع الملفوظات الفلسفية في بعض الصفات، ويشترك في أخرى مع الصلاة والمواعظ. والقصة الأدبية قريبة من قصة المؤرخ والصحافي والشاهد.

ويتعجب تودوروف إذا ما تساءلنا عن صورة أدب محض لا يشترك مع غيره من صور الكلام غير الأدبي، كم ستكون فقيرةً صورة هذا الأدب! هكذا يغدو القول بعلم الأدب، ملبِساً بالضرورة لأنه لا تتوافر له الاستقلالية بموضوعه ومنهجه، فليس هناك علم واحد للأدب، والسمات المميزة للأدب ليست مقصورة عليه. ولذلك فلم يعد من مبرر لخصّ الأدب وحده بنوع الدراسات التي أنتجتها البنيوية حول الأدب، وينبغي ألا نعرف النصوص الأدبية معرفة مقصودة لذاتها وإنما نعرف كل النصوص بل كل الأنشطة الرمزية. وقد رأى تودوروف في ضوء ذلك استحالة البنيوية إلى «علم الخطاب» وقال معبِّراً عن هذه النهاية في آخر جمل كتابه: «فما كادت الشعرية تولد حتى وجدت نفسها مدفوعة بموجب نتائجها ذاتها، إلى أن تقدّم نفسها قرباناً على مذبح المعرفة العامة» لكنه يردف ذلك بالقول: «وليس من المؤكد أن يكون هذا المصير مدعاة للأسف»[1].

وهذه العبارة الأخيرة دالة على تمثُّل تودوروف للبنيوية من حيث هي تجربة معرفية كغيرها من تجارب المعرفة، وأخطاؤها التي قادتها إلى هذا المصير هي في حد ذاتها قيمة معرفية تضيف ولا تنتقص المعرفة، وترهن مكتسبات النظرية في ما بعد البنيوية لخسائر البنيوية ولنجاحاتها أيضاً.

---

(1) ص86.



التفكيكية



التفكيكية والتأسيس لما بعد البنيوية: قراءة في المرجعيات

1 – 0 مقدمة

التفكيكية Deconstruction هي المفتاح النظري المؤسِّس لما بعد البنيوية Poststructuralism، وأحد الاتجاهات التي تندرج في شيوع دلالة ما بعد البنيوية على مجموع اتجاهات تنظيرية لقراءة النصوص وتحليل الخطابات، ولكنها تنظيرية بالقدر نفسه للنصوص على قاعدة التلازم التي تجعل نظرية القراءة نظرية للنص، ونظرية النص نظرية للقراءة، وهو الأمر الذي ينطبق على البنيوية من حيث هي نظرية في القراءة، مثلما ينطبق على نظريات المحاكاة والتعبير والانعكاس والخلق وهي نظريات للنص.

وقد نتساءل هنا عن الـ«ما بعد» (-Post) هذه التي تجمع في «ما بعد البنيوية» التفكيكية مع غيرها؛ فلم تأت الدلالة بـ«ما بعد» في ما تلا «المحاكاة» مثلاً، وقد كان ثورة على المحاكاة ونقداً كاسحاً لها، وهذه الصفة هي صفة «ما بعد البنيوية» أيضاً، فهي تمرد على البنيوية ونقد جذري لها ولغيرها من الوجهات النظرية السابقة عليها.

إن الإجابة عن ذلك تبدو في الصلة المنعقدة بين البنيوية وما بعدها، فما بعد البنيوية هو تطوير للبنيوية وانفتاح بها على آفاق جديدة وليس إلغاء لها وقطيعة معها. وهذا أمر يشبه الدلالة بـ«ما بعد» في «ما بعد الحداثة» إذ تنعقد الصلة بين الحداثة وما بعدها على ما يكمل السابق باللاحق ويقوِّمه، ولذلك يمكن أن نجد مقولة ما بعد الحداثة المعبِّرة عن سر بعديتها، في قولة هابرماس: «الحداثة مشروع لم يكتمل»[1]. إنها إعلان عن الحاجة إلى تطوير عن طريق تنمية الإمكانيات السابقة والانفتاح بها على أفق آخر، وهو أفق مجاوز لما قبله ولكنه ملازم له، فهو «ما بعده»، وليس شيئاً لا علاقة له به.

---

(1) قدم هابرماس هذه المقالة، في الأصل، محاضرة، في سبتمبر 1980، بمناسبة تسلمه جائزة ثيودور أدورنو، من مدينة فرانكفورت، وطبعت، أولا تحت عنوان: «الحداثة مقابل ما بعد الحداثة» عام 1981م. انظر، Jurgen Habermas, Modernity – An Incomplete Project, in, Postmodern Culture, ed. Hal Foster, London: Pluto Press, 1985, p. 3-14.

ولذلك قال رامان سلدن: «ممثلو ما بعد البنيوية هم بنيويون اكتشفوا خطأ طرائقهم على نحو مفاجئ»[1] وقال جوناثان كولر: «البنيوية وما تلاها نظرية موحدة بل شبكة معقدة من الكتابات التي تتفاعل مع بعضها بأشكال مختلفة»[2]. وهاتان إشارتان لا تختلفان في إنماء التفكيكية إلى البنيوية، والمخالفة بينهما إلى جوار تشاركهما.

وإذا كانت البنيوية علاقة اتصال بالتفكيكية على المستوى الزمني، إذ شهد العقد السادس من القرن العشرين تلاقيهما واستقلال النصف الأول منه بصعود البنيوية والنصف التالي بانحسارها وبداية صعود التفكيكية[3]، بالإضافة إلى علاقتهما في الإطار المنهجي والنظري، الذي انبنى على استثمار وتأويل علم اللغة العام كما تجلى في أبرز أطروحات دي سوسير، والنظرية الشكلية في الأدب، ومقولات النقد الجديد، والسيميولوجيا، والفلسفة الظواهرية في تجلياتها لدى هوسرل، وعلم النفس في مقولاته عن اللاوعي خصوصاً في انعقاد الصلة بينه وبين اللغة لدى لاكان... الخ فإن التفكيكية كانت تقرأ في هذه المصادر النظرية غير ما قرأته البنيوية، وتستثمرها في اتجاه آخر من جهة ومضاد من جهة أخرى لأي بحث يروم وحدة النص وانسجامه ووجود مركز ثابت لدلالته، أو يزعم أنه يحقق للنقد الأدبي والعلوم الإنسانية بعامة منهجاً علمياً لم تستطع قبله أن تبلغ صفة العلم ومرتبته على نحو ما اعتلج في مخيلة البنيويين من طموح، وما ترامت إليه آمالهم من يقين.

ولم تقف التفكيكية عند مصادر البنيوية لتقرأها من وجهتها، بل أضافت إليها مصادر أخرى من الفلسفة والبلاغة كما في إحالتها في جانب أو أكثر إلى كانت ونيتشه وهايديجر ومدرسة فرانكفورت، ومن يوصفون بـ«الهيجليين الشباب» أمثال فيورباخ وفردريك فيشر، بالإضافة إلى ما نلمسه من أثر جلي فيها لوجوه نقدية وإبداعية بارزة من الرومانسيين والمذاهب الطليعية الأدبية avant-garde.

وقد كانت اللغة والواقع والمعنى والحقيقة والذاتية ومن ثم النشاط الأدبي والفلسفي، هي المحاور المتصلة التي اتخذت منظوراً جديداً في التفكيكية بما ينقض التصورات

---

(1) رامان سلدن، مرجعه السابق، ص125.

(2) جوناثان كولر، جاك دريدا، ضمن كتاب: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، تحرير: جون ستروك، ص180.

(3) ألقى جاك دريدا محاضرته «البنية، والإشارة، واللعب» وهي مبتدأ مشروعه التفكيكي الذي أعلن فيه نقد التمركز القائم في البنيوية والفكر الغربي، وبشر بمصطلح الاختلاف المرجئ Différance الذي يقع في اللب من التفكيكية، بجامعة جون هوبكنز، في الولايات المتحدة الأمريكية، عام 1966، ثم تتالت كتبه في حقل التفكيكية. وفي هذا النصف الثاني من الستينات الميلادية، سافر رولان بارت إلى اليابان عام 1966، ثم شهدنا مقالاته وكتبه، التي آذنت بانصرافه عن المقولات البنيوية إلى التفكيكية مثل: النقد والحقيقة عام 1966، وما تلاه.

القديمة تجاهها ويفكك طريقة انبنائها وتكوُّن التصور لها. ولذلك فإن مرجعية التفكيكية في الفلسفة واللسانيات والعلوم الإنسانية تخدم موقفها وتمهِّد له من جهة اتصال المادة المرجعية بتلك المحاور ورؤيتها إليها وإن لم تتضمن التفكيكية حرفياً، لأن التفكيكية قامت بتوجيهها وقراءتها من زاوية أخرى تحرفها عن مؤداها، وتُنْميها إلى سياق نظري جديد في تصوراته وأسئلته وقراءته ومؤدى نشاطه.

وبالطبع فإن ما يخرج عن هذه المادة المرجعية المعتَبَرة للتفكيك هو منطق بعيد عن وجهة التفكيكية، ولا يخدمها أو يتكامل معها ويمهِّد لها. وهذا المنطق البعيد هو المنطق القديم الذي كان يرى اللغة وسيلة لإيصال أفكارنا ومشاعرنا إلى غيرنا بشفافية وحضور تام لمقاصدنا من التعبير وثبات المعنى، واللغة هكذا وسيلة خارجية عن قصدنا وعن الموضوع الذي ننقله بها ونشرحه وننظِّمه. ومن هنا كان لكل نظام في التفكير والفلسفة والتصور مركز خارج اللغة، هو عالم المثل أو المثل الأعلى أو الفكر أو العقل أو الواقع أو الفطرة... إلخ على تنوع المواقف الفكرية والأنظمة الفلسفية، وهو مركز ثابت لا يتغير على الرغم من أنه ينتج فهما وشرحاً لعالم متغير باستمرار. والمركز الثابت لفهم عالم متغير لا يستقل عن الرؤية للذات والهوية، فالفرد البشري -وفقاً لذلك المنطق التقليدي- يمتلك ذاتاً ثابتة وهوية مستقرة وموحَّدة لا تتعدد.

وحين نأتي إلى الأدب فإنه بحكم موقع الفهم للمعنى من مركز ثابت خارج اللغة وبحكم تصور اللغة شفَّافة وثابتة المعاني ومستخدمة من قبل ذوات يملك كل منها هوية ثابتة وموحَّدة، يصبح معناه مستقراً وموحَّداً ومتصلاً بمؤلِّفه والواقع الذي يعبِّر عنه، فلا يتعدد معنى العمل الأدبي بتعدد قرائه، ولا يحتوي على معان تتناقض مع موضوعه وتشق وحدته. هذا هو التصور للغة والمعنى والذات والواقع والعقل والفلسفة والأدب الذي احتوى التفكير الإنساني منذ أفلاطون وإلى هوسرل ومن نظرية المحاكاة إلى البنيوية.

لكن هذا التصور تزعزع في تلك الطروحات الفلسفية والنظرية التي شكلت جذوراً للتفكيكية ودعامة مرجعية لها، من دون أن يصل أي منها إلى نقض التمركز، بل إلى استبدال مركز بآخر تدور حوله تصوراتنا للعالم وفهمنا له. ولذلك فإن الفهم للتفكيك، إذ يقتضي التأشير إلى ما هو نقيض له ومختلف عنه من التصورات النظرية، فإنه يقتضي معرفة الطروحات التي تجذرت فيها التفكيكية وترقت إلى وعيها الخاص بتطويرها واستثمار أفكارها والبناء عليها.

2-1-0 بين كانت ونزعة الحداثة الأدبية

2-1-1 الحكم الجمالي نافذة على غير المفهومي والعقلاني

ولنبدأ بالجمال الفني في فلسفة كانت، فالخصائص التي ميز بها كانْت الحكم الجمالي، تكشف عن وسائل إدراك له خارج مقاييس المعرفة العقلانية والمنطقية. قال: «إذا أردنا أن نميز شيئاً ما بأنه جميل أو غير جميل، فإننا لا نرجع إلى التمثيل للموضوع بوسائل الفهم قياساً على المعرفة، وإنما إلى وسائل الخيال. إننا نرجع التمثيل إلى الذات ومشاعرها باللذة أو عدمها. لذلك فإن الحكم الجمالي ليس حكماً معرفياً، وكذلك ليس حكماً منطقياً، وإنما هو حكم جمالي. وذلك يعني أنه حكم يُحدَّد على أساس لا يمكن أن يكون غير ذاتي»[1].

وهذه مسألة يتصل بها لدى كانت المجاوزة للوجود الحقيقي للشيء، أعني عدم الاهتمام بأحكام من قبيل المطابقة والصدقية ونحوهما في العلاقة بين الجميل وبين موضوعه، إنه يقول: «حيثما كان الشيء جميلاً، فإننا لا نريد أن نعرف، ولا أي أحد آخر، عن الاهتمام فيه بالوجود الحقيقي للشيء»[2]. وإلى ذلك فقد نفى كانت أي صلة بين الجمال والمنفعة، فالحكم الجمالي خال بنسبته الجمالية هذه من أن يتعلق بالموضوع الجمالي من جهة غاية أو مصلحة[3].

هكذا خلص المعنى الجمالي لدى كانت وامتاز بخصائصه عن الأحكام النفعية والغائية، وهي خصائص تنفي المفهوم عن الجمال، مثلما تنفي المنفعة. فإدراك الجمال يحدث من دون الحاجة إلى أفكار عامة مجردة، والجميل صورة غائية لموضوعه، أي ندركه في موضوعه إدراكاً ذاتياً من دون غاية أو غرض بأي معنى.

2-1-2 أدب الحداثة وانتهاك العناصر العقلانية

هذه الفلسفة الجمالية كانت نافذة للانفتاح على غير المفهومي وغير العقلاني، وتثميناً لملكة الخيال، كما لدى الرومانسيين ومن بعدهم المذاهب الطليعية والنزعات الحداثية المختلفة. وكانت نافذة للإطلال على الأدب والفنون من زاوية الاهتمام فيهما باللغة وما تمثله من استقلال عن المفهوم أو الغرض. وهذا الاهتمام تحديداً هو ما قوي

(1) Immanuel Kant, Critique of Judgment, trans. Werner S. Pluhar, Iniana, Hacktt Publishing Company, 1987, P. 41.
(2) Ibid., p. 43.
(3) Ibid., p. 45.

في المقولات اللسانية والسيكولوجية والفلسفية والفنية، من الوجهة التي تمثل انقلاباً على التصور الهيجلي للغة والأدب، أعني السعي -في الوجهة الهيجلية- إلى جعل الواقع شفافاً، وإخضاع الأدب للوجوس والأصل، فالأدب -في هذه الوجهة- مثل اللغة ثانوي، وهو نمط أدنى من المعرفة، وحين يثور الأدب على هذا النسق من التصور فإنه، يثور على القيم النفعية، وعلى كل نسق عقلاني يقمع تلقائية الذات وحريتها الفردية في التحقق الإبداعي.

وبهذا المعنى بدا الأدب الطليعي، أدب الحداثة، مشابهاً - في توصيف رامان سلدن- للأحلام في تجنبه القول بوجود مركز تحتله عملية القص، وفي تلاعبه الحر بالمعنى[1]. وهذا تشبيه له أهميته لدى دريدا، فيما سنرى، بالقدر الذي كانت لغة الأحلام كما تصوَّرها فرويد، كتابة أصلية أو أولية لديه، لأنها لا تحيل على غيرها كما هو حال الكتابة الصوتية. ولقد كانت وجهة الأدب الطليعي هذه بما اشتملت عليه من خلوص جمالي بالمعنى الكانتي مرجعاً للتفكيكية وصلة واصلة بها، حتى غدت التفكيكية علامة على النفي لما هو خارج النص، وقرر دريدا أن القراءة «لا تستطيع بصورة مشروعة أن تتعدى النص إلى شيء آخر مختلف عنه، إلى مرجع (واقع ميتافيزيقي، تاريخي، واقع نفسي، بيولوجي... إلخ) أو إلى مدلول خارج نص يحدُث مضمونه أو يمكن لمضمونه أن يحدث، خارج اللغة، أي بالمعنى الذي نعطيه هنا لهذه الكلمة، خارج الكتابة بوجه عام... لا يوجد ما هو خارج النص»[2].

لقد وجدت التفكيكية في امتداح غموض الأدب، والقول بتفوق الفن والشعر على الخطاب المفهومي، وإلغاء الحدود المعيارية بين الأجناس الأدبية، والتأكيد على الشعري في انتهاك العناصر العقلانية والمجاوزة للعادي والمضادة للانسجام والتماسك... الخ لدى النزعات الحداثية في الأدب منذ الرومانسيين، ما ساعدها على تمييز ألوان الخطاب التسلطية وانغلاق النظام الرمزي في المجتمعات، وأشهدها على امتلاء الخطابات بالإيديولوجيا وأن وراء الذات التي نتوهم وحدتها تعدداً واختلافاً. فاللغة الشعرية تمارس النقض والتفكيك بانزلاق دوالها مجازياً ومجاوزتها للانتظام العقلي ومبدأ الواقع والضرورة.

وبوسعنا أن نكتشف تمييز دريدا للكتابة من وجهتها الحداثية، في قراءته نصاً للشاعر الرمزي ستيفان مالارامیه بعنوان «محاكاة» Mimique. فهو يفرق بين طريقة المحاكاة

(1) رامان سلدن، مرجعه السابق، ص144.
(2) جاك دريدا، في علم الكتابة، ص 307.

القديمة، حيث التصور الذي يذهب إلى وجود الأشياء التي تتم محاكاتها، مسبقاً، ووجود الأفكار قبل التعبير عنها والإفصاح بها، وبين نص مالاراميه. في التصور الفني والأدبي القديم «يوجد، قبلاً، ما هو واقع: الشيء نفسه بلحمه ودمه، وبعدئذ توجد محاكاة له: الرسم، أو التصوير، أو النقش، أو النسخ المطابق للشيء نفسه. ووفقاً للمنطق نفسه.. فإن ما يُحاكَى أكثر واقعية، وجوهرية، وصحة... إلخ مما يحاكِي، إنه سابق عليه، وأهم منه»[1].

ويورد نموذج أفلاطون للمحاكاة، الذي تمثله ثلاثة أسرَّة، تأخذ نسبتها إلى صانعيها تراتباً هرمياً صاعداً: من الرسام إلى النجار إلى الله، ثم يقول: «وفي مجال نقد الأدب والشعريات ظل التأكيد دائماً على أن الفن: محاكاة، وتمثيل، ووصف، وتعبير، وخيال... الخ وذلك طوال عشرين قرناً»[2]. بمعنى أن تنوع المفاهيم النظرية، لم يخرج في أي منها عن إحالة الفن على شيء سابق عليه وأصل له. أما الشيء المختلف الآن في المفهوم النظري للفن فهو متساوق مع انتزاع الحريات؛ ومن هذه الوجهة، قام التصور للفن -فيما يصف دريدا- خارج علاقة التراتب القديمة، إذ «يمكن للفن أن يخلق أو ينتج الأعمال التي تكون أكثر قيمة مما تحاكيه، وتجعل الفن أغنى من الطبيعة وأكثر حرية ومتعة وإبداعاً»[3].

وفي ضوء هذا التصور الحديث يصف دريدا نص مالاراميه، نافياً عنه أي صفة ترتِّبه على سابق له، فلا يوجد في النص محاكاة، إنه يبدأ ولا يحاكِي، ولا يوجد ما هو سابق على العلامات التي ينشئها، ولا شيء محدداً فيه، ولا حضور سبقه أو راقب رسم كتابته، وغير متصل باللوجوس[4] في أي نظام من التتابع. ويمضي في وصفه للنص قائلاً: إننا هنا ندخل متاهة نصية مكسوَّة بالمرايا.. فنص «محاكاة» لا يتبع خطاطة مسبقة، ولا منهاجاً مكتسباً من أي مكان آخر. إنه يرتجل أو يدع نفسه تذهب عفوياً. لا يذعن لأي ترتيب شفوي ولا ينصاع لأي خطاب مفروض بأي طريقة[5].

---

(1) Jacques Derrida, Dissemination, trans. Barbara Johnson, London: The Athlone Press, 1981, p. 191.

(2) Ibid., p. 192.

(3) Ibid., p. 192.

(4) كلمة لوجوس logos في المعاجم تعود إلى أصل يوناني قديم، وتدل على العقل بوصفه مبدأ ضبط العالم في الفلسفة، وفي اللاهوت المسيحي تشير إلى المبدأ الثاني في التثليث، إلى المسيح أو إلى كلمة الله، وتدل على الكلمة والكلام في مقابل الكتابة، أي على حضور الأصل، وهو الذات المتكلمة. ولذلك يشرح رامان سلدن دلالة اللوجوس على الكلمة في ورودها في العهد الجديد: «في البدء كانت الكلمة» بقوله: «وحيث إن الكلمة أصل الأشياء جميعاً فإنها ضمان الحضور الكامل للعالم». مرجعه السابق، ص ص 147-148. ولذلك كانت الرغبة في مركزية اللوجوس ماثلة في تفضيل الكلام على الكتابة، لأن الكلام يضمن الحضور. واللوجوس لدى دريدا دلالة على التمركز في أي نوع من الدلالة أو التصور: التمركز الذي يحيل على أصل أو غاية أو نسق تراتبي أو منطقي، ويفرض معنى واحداً ونهائياً، وذلك في مقابل تصوره لمبدأ الاختلاف المرجئ الذي ينقض التمركز ونهائية المعنى أو أحاديته، في حركة مستمرة للغة، بصفتها المجازية، لاستبدال مركز بآخر.

(5) Ibid., pp. 194-195.

هكذا تكشّفت لدريدا في نص مالارامیه خاصية النقض للتمركز المنطقي والصوتي، فالنص لا يحيل على مؤلفه، ذلك الذي كان يأخذ صورة العبقري الملهم أو الحكيم، ولا يحيل على الواقع الذي يتنزل النص منزلة الصورة له، وهذان التصوران القديمان المتمركزان صوتياً ومنطقياً، لا يتركان للقارئ إلا دور المستهلك، ويفرضان وحدة موضوعية وذاتية مصنوعة. إن نص مالارامیه، كما وصفه دريدا، مغامرة مع الحرف، بعيداً عن أي وحدة، أو تمركز، فهو يخلق عالماً يشبه اللعب، ولا يحسم المعنى أو يقطع بالحقيقة.

وهذا -من وجهة دريدا- ليس شكل الكتابة أو مفهومها لدى مالارامیه، بل هو شكل الكتابة ومفهومها لدى نزعة الحداثة والكتاب الطليعيين كافة، الذين يتأكد دينهم على التفكيكية، في لجوء دريدا مثلاً، إلى ضرب الأمثلة بنصوصهم، أو العكوف على قراءتها[1]. ولا ينفصل اكتشاف دريدا للأدب الطليعي من حيث تمثيله على وجهة تفكيكية، عن اتصاف دريدا نفسه ببصمة لغته التي تفيض بالبلاغة وتدلل على ثراء معجمي وشغف باللغة وركون إلى خلقها. ومنى طلبة تصيب كبد الحقيقة حين تعمد إلى وصف الشغف البلاغي عند دريدا بقولها: «نستطيع أن نصنع قصيدة بعناوين كتبه وحدها»[2]. وهي تضيف إلى ذلك إجابة دريدا عن سؤال وجّهته إليه عن علاقة التفكيكية بالعمل الأدبي، بقوله: «إن عملية التفكيك لها في ذاتها بعد شعري، والتحليل التفكيكي الذي يتناول العمل الأدبي هو بويطيقا بشكل ما»[3].

ولم يكن دريدا أديباً بالمعنى الإبداعي، ولم يكن ناقداً أدبياً، ولذلك فإن صلته بالأدب الطليعي، خصوصاً إذا اطلعنا على ما يورده بيير زيما Peter V. Zima من كلام دريدا نفسه من أن اهتمامه قبل الفلسفي كان يتجه إلى الأدب[4]، تمنحنا أفقاً لتأمل ما أفاده دريدا من الأدب، في تكون مفاهيمه التفكيكية وتبلور مجال اشتغالها الذي لا يخرج عن النطاق النصي المتحقق، كما هو مجال الأدب الذي لا يخرج عن نصوصه في مجازيتها ولغتها الخلاقة. وهي مجازية أصبحت أساسية تفكيكياً في قراءة لغة الفلسفة ولغة

---

(1) مثل رواية فيليب سولرز «أعداد»، وقصة إدجار ألن بو «الرسالة المسروقة»، وقصيدة بودلير «العملة الزائفة» وقصيدة موريس بلانشو «لحظة موتي» بالإضافة إلى إيراده مقولات بعض الطليعيين في وصف الكتابة ودورها، وما يبدو من شغف لديه بروسو وبودلير وسارتر وفاليري... الخ وهي الوجهة نفسها لدى التفكيكيين، كما في حديث رولان بارت، عن «نص الكتابة» text الذي يُكتَب لكي نعيد كتابته ويتحول القارئ في مواجهته إلى منتج لا إلى مستهلك، وأمثلته قائمة في نصوص كُتّاب الحداثة. و«نص القراءة» Readerly text الذي يُكتَب ليستهلكه القارئ. انظر،
Roland Barthes, S/Z, trans. Richard Miller, New York: Blackwell, 2002, pp. 46-.

(2) منى طلبة، مقدمة ترجمتها لكتاب، جاك دريدا، في علم الكتابة، ص21.

(3) المرجع نفسه، ص26.

(4) بيير زيما، التفكيكية، ترجمة: أسامة الحاج، ط2، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، 2006، ص5.

المفاهيم والخطابات المختلفة. وبذلك انعكست التفكيكية في شكل نظري شامل -فيما هو شامل- للأدب، ومؤسِّس لمنهجية نقدية مستقلة في قراءته وتحليله.

2-2-0 الهيجليون الشباب والتمرد على هيجل

هذا المظهر الذي يرفض من وجهة الأدب الطليعي التماهي بين الذات والموضوع، وبين الفكر والواقع، هو رفض للفكرة الهيجلية القائلة بأن المعرفة المطلقة تقتضي التماهي بين الذات والموضوع، وأن الواقعي هو العقلاني. فإذا كانت التفكيكية تغرس جذورها في هذا الرفض فإنها تغرس جذورها في فلسفة الهيجليين الشباب الذين تمردوا على فلسفة هيجل من هذا الوجه. وكان تمردهم بالإجماع، فيما يصفه هابرماس، «على أن السمات المتسلطة التي تجعل من عقل الأنوار عقلاً محدوداً، ترتبط بمبدأ وعي الذات»[1]. فالذات هنا التي أخذ مبدأها مركزية، هي موضع نقد الهيجليين الشباب وتمردهم، لأنها تفرض محدودية على العقل وتسلطاً في أحكامه.

ولهذا يمكن أن نرى في هذه الوجهة منبعاً من منابع التقويض للمركزية المنطقية والصوتية التي دعت إليها التفكيكية. وكما اتهمت التفكيكية مقولة المؤلف وسلطة الذات بالانتماء إلى نزعة المركزية، وتجسيد سلطة اللوجوس، اتهم الهيجليون الشباب العقل الذي يتأسس على مبدأ الذاتية؛ فمثل هذا العقل، من وجهتهم «لا يفضح كل الأشكال الظاهرة للقمع والاستغلال إلا ليضع مكانها السيطرة التي لا تمس العقلانية نفسها»[2]. وهذا هو المعنى الذي اتكأ عليه التفكيك، حتى أصبحت الممارسة التفكيكية كشفاً مستمراً، عن الإيديولوجيات القمعية والتمركزات المحدودة، تلك المخبأة في نقيضها والمكنونة على الضد مما تعلنه.

ولقد بدا الفكر التجريدي، وما نتج عنه لدى هيجل من سلطة إدراك العيني بواسطة المجرد وإخضاع الجزئي للكلي، موضع نقد من الهيجليين الشباب. والمهم لدينا من هذه الزاوية، ما ظهر لدى فيورباخ -مثلاً- الذي رأى الفكر مأسوراً إلى النظام، فالناس، فيما يقول، لا يرون في الأشياء، الأشياء ذاتها وإنما يرون الفكرة التي بنوها عنها. وهي نتيجة انبثقت منها لدى فيورباخ رغبته في تحرير الوجود من طغيان الفكر، والكلمات هي أدوات الفكر للسيطرة واعتقال الحياة[3]. ونجد في التفكيكية وجهاً مشابها لهذا المنطق،

---

(1) يورغان هابرماس، القول الفلسفي للحداثة، ترجمة: فاطمة الجيوشي، دمشق، وزارة الثقافة، 1995، ص90.
(2) المرجع نفسه، ص 91.
(3) انظر، حنا ديب، هيغل وفويرباخ، بيروت: أمواج للطباعة، 1994، ص 159، 277 وما يحيل عليه من مصادر.

يرفض التماهي بين الذات والموضوع، ويستقل الموضوع عن سيطرة الذات، ومن ثم ينأى عن الانصياع للتحديد المفهومي.

وقد نقول إن فكرة استقلال الموضوع وعدم السيطرة الذاتية عليه، تلك التي نبعت منها في التفكيكية، رؤية الأدب خارج أي مركزية سيكولوجية، أو ماركسية، أو بنيوية، ليست سوى امتداد لفكرة عدم اكتمال الدايلكتيك، التي نقض بها الهيجليون الشباب الدايلكتيك الهيجلي، فرأوا بقاء النقيضين دون وحدة بينهما. ولهذا بلغت أهمية الهيجليين الجدد في التفكيكية بهذا المعنى، ما جعل بيير زيما يلحقها بهم وينسبها إليهم، بقوله: «يمكن وصف التفكيكية بالـ«هيجلية الشابة»[1]. وقد نرى في هذا الوصف ما يعظِّم أثر الهيجليين الشباب في التفكيكية ويدنو بأثر غيرهم فيها، فإذا ما جاوزناهم إلى غيرهم فإن هذا الوصف سيضطرب، وسيكون صحيحاً بالقدر نفسه أن ننسب التفكيكية -مثلاً- إلى نيتشه، أو هايديجر... أو إلى البنيويين. وهذا يعني أن أي إنماء للتفكيكية إلى منابع الفكر والفلسفة قبلها هو إنماء إلى تيار يتكامل من دون أن يكتمل والنسبة إلى أي نقطة محددة فيه هي النسبة إلى غيرها.

2-3-0 نيتشه التفكيكي الأعظم

2-3-1 المجاز والصراع: نقض الوجود الثابت وأحادية التفسير

وعلى رغم ذلك فإن بعض جهات العلاقة مع التفكيكية تبدو أكثر اتساعاً وأوثق رابطة كما هو الحال في فلسفة نيتشه، وقد احتل الحديث عن أفكار نيتشه في مسافة العلاقة مع دريدا لدى غاياتري سبيفاك مساحة تفوق غيره في المقدمة الضافية لترجمتها إلى الإنجليزية كتاب دريدا «في علم الكتابة» «الجراماتولوجيا» (1974) لأن علاقة دريدا به -فيما تقول- حتمية، وتلقِّينا له مختلف تماماً عن تلقي دريدا[2]. وتقرَّر أن شك نيتشه في قيمة الحقيقة وفي المعنى والوجود والتصور للمدلول الرئيسي، هو بصفة موثوقة موضع تشارك من قبل دريدا.

(1) بيير زيما، مرجعه السابق، ص35.

(2) Gayatri Spivak, Translator›s Preface, in: Jacques Derrida, Of Grammatolgy, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1976, p. xxi

وقد أصدر دريدا عام 1978م كتابا خصصه لأساليب نيتشه (Derrida,»Eprons« Les Styles De Nietzshe)، وترجمه إلى العربية: عزيز توما وإبراهيم محمود، بعنوان: «المهماز» أساليب نيتشه، اللاذقية: دار الحوار، 2010م. والمهماز هو أداة وخز الخيل، يستعيره دريدا لعنوان كتابه، دلالة على الوصف لفعل التفكيك في مسافة التفاعل مع نيتشه والانفعال به، من حيث حفزه لمزيد من الفكر والجدل.

فالحقيقة لدى نيتشه مجموعة استعارات وأوهام نسينا أنها كذلك، والعالم موجود من خلال منظورات مختلفة وليس منظوراً واحداً (= أي القول بالتعددية Plurilism؛ تعدد وجهات النظر والتأويلات والتفسيرات للموضوع) ومن ثم فليس هناك معرفة موضوعية ومطلقة فلكل فرد منظوره للعالم ولكل عصر منظوره كذلك الذي يتجلى في استعاراته التي يسمِّي بها ويصف. والعقل في حفاظه على الفرد يطوِّر قدراته في الإخفاء، ومن ثم فإن قيمنا ليست إلا تأويلات منا للأشياء، فليس هناك دلالة في ذاتها لأن كل دلالة هي دلالة نسبية أي منظور.

ولذلك فإن اللغة عنده مجاز وهذا مفهوم كما يصف ليتش وهو بصدد انتقال هذا التصور إلى التفكيكية عند بول ديمان تحديداً في كتابه «مجازات القراءة» Allegories of Reading (1979): «نَقَل الدرس البلاغي من طرق الإقناع والفصاحة إلى النظرية السابقة لذلك عن التشبيهات والمجازات؛ فالشأن عند نيتشه أن المجازات ليست الشيء الذي يمكن أن يُضَاف أو يُنْقَص من اللغة بالإرادة؛ إنها الطبيعة الأصدق للغة؛ ويعمِّم دي مان الفكرة بعد ذلك بأن البنية النموذجية للُغة بلاغية أكثر منها تمثيلية أو تعبيرية أو مرجعية»[1].

وكما نفى نيتشه الحقيقة نفى الأخلاق بإدراجها في نسق الصراع بين العبيد والسادة (إرادة القوة)، ونفى العقل إذ ليس هناك عقل واحد، بل رأى فيه خطراً لأنه يدعي معرفة كل شيء، وعدم معقولية شيء ليست حجة ضد وجوده، إنها بالأحرى شرط لوجود هذا الشيء. ومادام الأمر كذلك فإن الوجود لديه تغيُّر وصيرورة لكنها ليست بلا نهاية بل محكومة بما سماه «العود الأبدي» حيث تكرِّر كل دورة من دورات الوجود الدورة السابقة عليها، والتغير على هذا النحو هو علة هجومه على الفلسفة كلها لأنها تقول بالوجود الثابت وتحصره في كلية واحدة من التفسير.

وهذه كلها تصورات صميمية في التفكيكية، لكنها تنحرف فيها عما ارتبطت به لدى نيتشه من إرادة القوة ومن ثم حساب نيتشه -من بعض وجهات تأويله والقراءة له- في جهة التنظير للاستبداد والتسلط وتمجيد الحرب[2]. فتعدُّد المعنى وجريانه المستمر عند

(1) Vincent B. Leitch, Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction, New York: Columbia University Press, 1983, p. 47.

(2) نذكر على سبيل المثال هايدجر، الذي انتمى إلى الحزب النازي في المانيا، وأصدر كتابا لتكريم نيتشه عام 1961 ووضعه في ظلال هتلر والنازية. لكن من وجهة أخرى يمكن أن نقرأ في سخرية نيتشه من الجميع باستثناء الإغريق، واحتقاره للتمييز العنصري، وتعظيمه للشاعر اليهودي هاينرش هاينه، وقوله في هذا الصدد: «يا لها من نعمة أن تجد يهوديا بين الألمان»... الخ دلائل قراءة نقضية للوجهة التي ترى فلسفة نيتشه سنداً للشوفينية والعقائد القومية والديكتاتوريات، وهي قراءة تتأول إرادة القوة وأخلاق السادة خارج أي تمركز عرقي.

دريدا متعلق بحركة حرة هي من صميم الدال، والتغير المستمر وعدم ثبات المدلول لا يرتبط لديه بما ارتبط به التغير والتحول عند نيتشه من استدارة في دوائر مكررة هي ما سماه «العود الأبدي».

2-3-2 الموقف من الكتابة

ولم يكن الموقف من الكتابة والتصور لها عند نيتشه خارج موقفه من العقل والحقيقة واللغة والمعنى، فالكتابة لديه ديونيسوسية، وهو في كتابه «مولد التراجيديا» (1872) يوضح هذه النسبة للكتابة إلى ديونيسوس Dionysos (باخوس Bacchus في تسميات أخرى) إله العنب والنبيذ والابتهاج والخصوبة عند اليونان، بمقابلتها بالأبولونية نسبة إلى أبولون Apollon إله الشمس والنور والحقيقة والغناء لديهم. أي مقابلة رمزية ديونيسوس على الغريزة والعفوية والصدق والحرية والضحك برمزية أبوللون على العقلانية السقراطية والمنطقية[1]. ويدعي نيتشه أن التراجيديا اليونانية قبل أن تتحول إلى أبولونية لم تكن تفصل بين الحركة والكلمة، وكانت الجوقة فيها هي العرض ذاته وموضوعه، وتحوُّلُها -من بعد- إلى الأبولونية يعني تحوُّلَها إلى الغائية الموجهة، وإلى تجاهل الجسد في دلالته الخالصة، وإلى العقلاني والقياسي والبسيط والخاضع للقاعدة والمفهوم[2].

وأوصاف الفنون والكتابة الأدبية في مرحلة ما بعد الحداثة، أي في التوجهات الطليعية فنياً، خصوصاً تشذُّر الوعي وتجزيئه ونقض المركز، وترافُقُ ذلك مع نهاية السيطرة الأوروبية على العالم بأسره، وانفساح المجال للثقافات المحلية وثقافة الأقليات وانتعاشها، تستحضر عند عديد الدارسين التفسير الديونيسي عند نيتشه وتتخذ من فلسفته في اتجاه التعددية مغرساً لجذور ما بعد الحداثة[3]. والعلاقة بين التفكيكية وما بعد الحداثة هي علاقة اقتضاء متبادل، وإحالة مستمرة على منظور التعدد والاختلاف الذي ينتهك مبدأ الأصل والواحد والهوية والعلة، وسائر أقانيم الميتافيزيقيا.

لكن منظور الكتابة الذي لا ينفصم عند نيتشه عن تصوره لمجازية اللغة وأهميتها في ذاتها، وهو ما أفاض على فلسفة نيتشه غنى شعرياً مفارقاً للمعتاد في لغة الفلسفة الجافة

---

(1) انظر، فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ترجمة: شاهر حسن عبيد، اللاذقية: دار الحوار، 2008، ص ص189-191، ص ص197-200. وقارن، جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، الدار البيضاء: دار توبقال، ط2، 2000، حاشية المترجم، ص165.

(2) انظر، نيتشه، المرجع نفسه، ص ص178-182، ص ص212-215.

(3) Francis Barker, Peter Hulme, Margaret Iversen (eds.) Postmodernism and the re-reading of modernity, Manchester University Press, 1992, pp. 257- 258.

وذات الحدية والصرامة أو الطامحة إلى ذلك، هو ذاته الأسلوب الذي نواجهه عند دريدا، فينعقد بين خطابه وبين خطاب نيتشه صلة واصلة من لغة طافحة بلاغياً وحافلة بالتداعي، تنأى عن الصيغة التقريرية بقدر نأيها عن الاعتقاد بامتلاك حقائق مطلقة. وهذه الصفة امتدت في التفكيكية إلى تقارب المسافة بين الممارسة الإبداعية الأدبية والممارسة النقدية، وبين الأدب والفلسفة، على النحو الذي برز بجلاء عند نقاد جامعة ييل Yale[1] خصوصاً جفري هارتمان[2].

2-3-3 تفكيك المتعارضات وتقويض التراتب

ويمكن أن نقف على تجلية العلاقة بين نيتشه ودريدا بأوضح ما تكون في موقف نيتشه من المتعارضات، ذلك الذي أمعنت سبيفاك في تجليته والتمثيل عليه. فالاستعارة والمفهوم، والجسد والعقل، والذات والموضوع، والحقيقة والخطأ، والخير والشر، والنظرية والتطبيق... الخ هي «مسألة تفسيرات فحسب»، و«لا نستطيع أن نؤسس أي حقيقة في ذاتها» ولذلك تنتفي التعارضات وتسوّى وجوه التناقض والتضاد بينها، وتصبح -مثلاً- «الحقيقة هي أخطاء الإنسان اللانهائية» و«نوعاً من الخطأ من دونه لا يمكن أن تحيا أنواع معينة من الوجود المعاش»[3]. وتخلص سبيفاك من ذلك إلى القول: «إن تدمير نيتشه للمتعارضات هو نسخة من تطبيق دريدا لتدميرها عبر مفهوم «الاختلاف»[4].

ولا تنفصل علاقة التفكيكية بموقف نيتشه من المتعارضات عن تدليل نيتشه على مسؤولية المجاز (أي اللغة) في تأسيس التراتب في تلك التعارضات الثنائية. والتفكيك الذي قام به نيتشه في كتابه «إرادة القوة» للتراتب بين السبب والنتيجة مثال واضح الإشارة إلى التفكيك كما تجلى من بَعْد عند دريدا. فمبدأ التعارض هنا يقوم في تأكيد الأسبقية المنطقية والزمنية للسبب على النتيجة، ونيتشه يرى أن هذا المفهوم ليس معطى بل نشاط مجازي أي فعل لغة. والمثال الذي يضربه في هذا الصدد هو مثال الدبوس الشهير؛ فإذا افترضنا أن شخصاً شعر بألم ما، فإن هذا الشعور سوف يدفعه إلى البحث عن سبب للألم، فيفتش عن دبوس مثلاً ثم يفترض ارتباطاً بين الشعور بالألم والدبوس، ويأتي

---

(1) هي إحدى جامعات الولايات المتحدة الأمريكية، والجماعة النقدية المنتسبة إليها، هم أبرز النقاد التفكيكيين الذين يمثلون وجهة التفكيك في أمريكا، وهم: هارولد بلوم، وجفري هارتمان، وبول دي مان، وهيليس ميلر.

(2) انظر في هذا الصدد، بيير زيما، مرجعه السابق، ص44، ووصف كريستوفر جونسون لأسلوب دريدا في كتبه Christopher Johnson, System and Writing in the Philosophy of Jacques Derrida, New York: University of Cambridge, 1993, pp. 188-200.

(3) Spivak, Op. cit., pp. xxviii-xxix.

(4) Ibid., p. xxix.

التسلسل السببي ليقلب الترتيب الحسي الذي حدث فيه الألم أولاً ثم الدبوس تالياً، ليصبح الدبوس أولاً والألم تالياً.

وهكذا فإن ما نعيه من العالم الخارجي يأتي بعد وعينا بالتأثير الذي قد حدث لنا، ثم نعتبره فيما بعد سبباً لذلك التأثير، وبذلك نعكس الترتيب الزمني للسبب والنتيجة على غير مقتضى ظاهرية العالم الداخلي، فالواقعة الأساسية في التجربة الداخلية هي أننا نتخيل السبب بعد حدوث النتيجة. ومعنى ذلك أن التعبير المجازي، أي استبدال السبب بالنتيجة، أنتج مخطط السببية، وإذا كان الأمر كذلك فإن المخطط السببي لا يقوم على أساس راسخ، بل هو نتاج عملية مجازية. وبالطبع فإن هذا التصور -فيما يشرح جوناثان كولر- لا يعني عدم صحة مبدأ السببية؛ فالتفكيك له يعتمد -أيضاً- على فكرة السبب الذي أصبح، في المثال، الألم وليس الدبوس[1].

ومثال تفكيك نيتشه للبنية السببية في تجلية العلاقة بين نيتشه وبين التفكيكية عند دريدا، يزداد وضوحاً بعرض مثال آخر لديه هو تفكيكه للكوجيتو الديكارتي، أي نقض مفهوم ميتافيزيقي أساسي في الفلسفة هو مفهوم الذات، وهو ما اتجه النظر إليه ميتافيزيقياً بوصفه الجوهر الحقيقي للطبيعة الإنسانية الذي يكمن وراء تقلباتها المختلفة.

ففي كوجيتو[2] ديكارت «أنا أفكر، فإذن أنا موجود» فكرة السبب والنتيجة، فالأنا سبب التفكير، أي أن كل تفكير يترتب على وجود مفكِّر. ووفقاً لقراءة نيتشه، لابد أن هذا المفكِّر يعرف بالضرورة وبشكل مسبق ماهية الفكر، فإذا كان ديكارت قد افترض وجود فاعل وراء كل فعل، فإن مرجع هذا الاعتقاد عند نيتشه هو اللغة التي اعتدنا استخدامها وفرضت على الإنسان مفاهيم ترسخت عبر الزمن مثل وجود مفكِّر وراء كل فكر ووجود فاعل وراء كل فعل، فهنا نكون إزاء افتراض سابق ذي صبغة منطقية ميتافيزيقية لا إزاء قضية مباشرة.

ومعنى ذلك أن مسلك ديكارت لا يوصل إلى شيء يقيني، وإنما إلى اعتقاد راسخ شاع طويلا بين الناس. كيف يغدو الأمر -إذن- عند نيتشه؟ إنه يقدم مفهوماً مختلفاً عن الذات يقوم على أنها ليست شيئاً جاهزاً ومكتملاً وليست وحدة كاملة، فالذات هي أشتات من الأفكار والرغبات والمشاعر والغرائز في حالة صيرورة دائمة، وهي ذات تخلق نفسها بنفسها باستمرار[3].

---

(1) انظر: : Jonathan Culler, On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism, Ithaca and New York: Cornell University Press, 1982, pp. 86-88.

(2) في المعاجم نجد لفظ كوجيتو cogito إحالة على لفظ لاتيني معناه «أفكر».

(3) انظر، فؤاد زكريا، نيتشه، الدار البيضاء: منشورات الجامعة، 1985، ص ص71-72، وعطيات أبو السعود، نيتشه وما بعد الحداثة، مجلة فصول، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع63، شتاء وربيع 2004، ص ص52-53.

وبوسعنا أن نلمس بوضوح انتقال مثل هذه الممارسات النقدية والتصورات المؤسسة لها تجاه المفاهيم والمتعارضات عند نيتشه، إلى النشاط التفكيكي لدى دريدا الذي ينقض التراتب بين المتعارضات، أي ينقض انطواء تعارضاتها على امتلاك أولها ميزة الأصل والأولية ونزول الآخر بإزائه إلى منزلة أدنى وثانوية ومشتقة، بحسبان أن تراتبها ليس إلا نتاج عملية مجازية لغوية، وأن تعرية المجاز وإبطاله باستبدال الصفات التي نجم عنها التراتب في علاقاتها الثنائية، يقلب التراتب.

2-4-0 هوسرل والظواهرية

2-4-1 نقد العقل المثالي

وتدين التفكيكية لهوسرل والفلسفة الظواهرية، بالقدر الذي تدين لها النظرية الأدبية الحديثة بمختلف تجلياتها. وإذا كانت سيرة دريدا تدلنا على انكبابه على هوسرل في سنوات تعلمه الفلسفة في دار المعلمين العليا، وتقديمه أطروحته للدراسات العليا عن «مشكلة الأصل في فلسفة هوسرل» عام1954م[1]، ونشر أول كتاب من كتبه عام 1962م بعنوان «مقدمة إلى أصل هندسة إدموند هوسرل» وهو يحوي إضافة إلى المقدمة ترجمته لكتاب هوسرل، فقد كان دريدا يعي الظواهرية في مسافة مناقضة للميتافيزيقيا أي مناقضة لثبات المعاني والأفكار باقتطاعها من شروطها التاريخية.

وعلى الرغم من النقد الذي وجهه دريدا إلى هوسرل[2]، فقد احتوت الظواهرية على تصورات ملهمة تجاه الوعي بالنصوص الأدبية وإنتاج معرفة بها من الوجهة البنيوية ومن ثم التفكيكية. لقد كان هوسرل يرفض التجريبية، والسيكولوجية، ووضعية العلوم الطبيعية، ويقطع مع التصورات المثالية الكلاسيكية. فهو يرفض ما يوصف بالحس السليم والفهم الشائع والبداهة، أي ما يسميه «الموقف الطبيعي» في المعرفة بالموضوعات[3]. ومن ثم ينفي إمكانية النظر إلى الموضوعات بوصفها أشياء في ذاتها وإنما أشياء يفترضها

(1) تم نشرها بالفرنسية عام 1990م وصدرت ترجمتها الإنجليزية «The Problem of Genesis in Husserl's Philosophy» عام 2003م.

(2) خصص دريدا لهذا الغرض كتابه «الصوت والظاهرة» الذي صدر في العام نفسه، الذي صدر فيه كتابه الأشهر «في علم الكتابة» عام 1967م. انظر الترجمة العربية: جاك دريدا، الصوت والظاهرة: مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل، ترجمة: فتحي إنقزو، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، 2005، وعلى وجه الخصوص مقدمة الكتاب، ص ص25-43، وتصدير النشرة العربية، ص14 وما بعدها. والكتاب في جملته قراءة نقدية وتأويلية من وجهة تفكيكية لفلسفة هوسرل.

(3) انظر، إدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، ترجمة: فتحي إنقزو، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2007، ص ص 49-55.

الوعي أو يقصدها، فكل وعي هو وعي بشيء، والوعي ليس مجرد تسجيل سلبي منفعل للعالم، بل ينتج العالم ويؤسسه. لذلك فإن الممارسة المنهجية للمعرفة لديه تتطلب أن نتجاهل كل ما هو خارج نطاق تجربتنا المباشرة، ونمارس «الاختزال الظاهراتي» أي نختزل العالم الخارجي إلى محتويات وعينا فحسب، أي إلى ما يظهر من الوقائع في عقلنا[1]. وفي هذا نقد للتركيبات المثالية في العقل العلمي والمنطقي ورد لها إلى التجربة المعيشة.

ولا يقصد هوسرل بما يظهر في وعينا الجزئيات الفردية، وإنما ما هو ثابت في الموضوعات أي الماهيات الشاملة التي يتم الحدس بها، فإذا كانت الظواهرية علماً للوعي البشري، فلا يقصد وعي أناس محدَّدين وإنما بنى العقل العميقة ذاتها. ولنتذكر هنا فلسفة البنيوية ومعنى البنية فيها، وهي موضع رفض من التفكيكية لأنها بنية ثبات وانغلاق. ولكن لنتنبه أيضاً، إلى أن القصدية في الوعي عند هوسرل، تجعل الموضوع مرتبطاً بالذات، فلا موضوع من دون ذات، ولا ذات من دون موضوع، إنهما وجهان لعملة واحدة.

2-4-2 الملامح الظواهرية في التفكيك

وهذه نقطة مهمة في التفكيكية، إذا تأملنا تعقيب سبيفاك عليها، بقولها: «إن النفس في تأملها في ذاتها لا يمكن أن تبقى ضمن الآنية البسيطة للحاضر المعيش؛ يجب أن تعطي ذاتها تأريخاً، فتختلف ذاتها عن ذاتها عبر لمحة للوراء تصنع إمكانية لمحة إلى الأمام». ثم تقول: «عبر هذه الأفكار للاختلاف الذاتي والتأجيل الذاتي يبدو هوسرل مستهلاً فكرة الاختلاف»[2]. وهذا منفذ إلى انزلاق المعنى وحركته أي مجازيته التي استثمرتها التفكيكية، مثلما استثمرت لا تاريخية المنهج الظواهري، أي تجاهله السياق الفعلي للعمل الأدبي ومؤلفه وشروط إنتاجه وقراءته، واستثمرت النظر لدى هوسرل إلى اللغة بوصفها مليئة بالتلوثات الاجتماعية، حين عبر عن الرغبة في المحافظة على التجارب الداخلية نظيفة، وحديثُه عن الحاجة إلى مجال داخلي محض أو خصوصي.

ولذلك غدا الكشف عن محدودية الإيديولوجيا مهمة لا تنفك عن صميم الممارسة التفكيكية، وهي مهمة تلقي بظلها على المفاهيم الأساسية فيها التي استحال مفهوم «العمل الأدبي» أو «الأثر الأدبي» ضمنها وفي معيتها إلى مفهوم «النص» text بالوصفة

(1) انظر، المرجع نفسه، ص ص 77-87.

(2) Spivak, Op. cit., p. li.

التي يفرقه بها رولان بارت عن العمل أو الأثر أو غيرهما في ما قبل البنيوية[1]. لكن هوسرل يبقى ضمن دائرة الفكر الميتافيزيقي، من وجهة التفكيكية، وليتش يؤشر إلى الفرق بينه وبين دريدا من هذه الوجهة: «فهوسرل يعمل ضمن تقليد التمركز المنطقي؛ فيضع اللغة في طور ثانوي بعد التحديد للوجود بوصفه حضوراً... وعندما تحضر الكتابة لتصل بالموضوعات المثالية إلى الاكتمال، فإنها تفعل ذلك عبر الكتابة الصوتية؛ والكتابة الصوتية تثبِّت وتنقش وتسجل وتجسد تلفظاً معداً من قبل» ودريدا على عكس ذلك؛ فاللغة لديه سابقة على الوجود (المحدَّد في الحضور) لا تالية «إن دريدا يرى الاختلاف والأثر، وأن الكتابة تجتاح الأنطولوجي. والطاقات التعبيرية للتمايز الأساسي عنده تحيي وتنتج الوجود والحضور... فالحاضر المعيش بالنسبة له نتيجة الاختلاف والتباعد والأثر»[2].

2-5-0 الأسئلة الهايدجرية

2-5-1 تحقُّق الوجود وظهوره

ولا ينفك الحديث عن نيتشه وهوسرل عن الحديث عن هايديجر في تجسيد علاقة مع التفكيكية، ودريدا يعلق ما جاء به على هايديجر، بالخصوص، في قوله: «لا شيء مما أحاوله يغدو ممكناً بدون الانفتاح الذي تتيحه الأسئلة الهايدجرية، وأيضاً بدون اهتمامي بما يسميه هايديجر المغايرة بين الكائن والكينونة»[3]. فقد حملت فلسفة هايديجر وجهة نقدية للميتافيزيقيا، تبدأ من الفهم للكينونة الإنسانية بوصفها «كينونة-في-العالم» إنها «الكينونة هنا» أو ما يسميه الدازاين Dasein وفي هذا قطيعة مع تعالي الذات عن الكينونة عند هوسرل، ومجاوزة للميتافيزيقيا التي رأى هايديجر أنها تنسى الوجود لأنها تهتم بالموجود وليس بالوجود نفسه، والموجود لديها هو ما يكون حاضراً أمام العقل، إنه الحقيقة، التي وصفها أفلاطون بأنها مطابقة الفكر للواقع[4]. وهذا هو المعنى الذي هيمنت به الميتافيزيقيا على الفكر والفلسفة، في رأي دريدا، فغدا نقد هايديجر لها مصدراً من مصادر تكوينه النظري لاسيما ترداد دريدا لمصطلحات هايديجر نفسها مثل: نقد ميتافيزيقيا الحضور، ونهاية الميتافيزيقيا، واللوجوس.

---

(1) انظر «من الأثر الأدبي إلى النص» ضمن، رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص ص 59-67.
(2) Lcitch, Op. cit., pp. 40-41.
(3) جاء ذلك ضمن حوار أداره معه هنري رونس: جاك دريدا، مواقع-حوارات، ترجمة: فريد الزاهي، الدار البيضاء: توبقال، 1992، ص15.
(4) انظر مقدمة أنور مغيث، لترجمته بالاشتراك مع منى طلبه، كتاب دريدا، في علم الكتابة، ص39.

والنقد للميتافيزيقيا والحضور هو عند هايديجر تطوير لموقف الرفض عند أستاذه هوسرل للفهم الشائع والتقاليد والموقف الطبيعي. إنه نقد يمارسه هايديجر باسم «الهدم» للتقاليد والبداهات لأنها تمنع الوجود أي تمنع تجليه وظهوره وتحققه[1]. وهي ممارسة تؤول إلى دلالة الكتابة الأصلية والاختلاف المؤجّل دوما أي تعليق المعنى عند دريدا.

ومصطلح هايديجر: الهدم (Destruktion=Destruction) أثير عند دريدا، بالقدر الذي جعله يصنع مصطلحه المركزي: التفكيك Deconstruction، في الوجهة ذاتها وجهة الحل للبناء ونقضه، لكن بصيغة أخرى تشعر بتحفظ ما على الهدم من حيث هو دال الدلالة نفسها بمدلول سلبي. وكلمة destruction –يقول دريدا– «تدل في الفرنسية وعلى نحو بالغ الوضوح، على الهدم بما هو تصفية واختزال سلبي ربما كان أقرب إلى الـ de`molition (الهدم) لدى نيتشه مما إلى التفسير الهايدجري ونمط القراءة الذي كنت اقترحه. فاستبعدتها»[2]. ثم يشرح عثوره على كلمة de`construction في قاموس «ليتريه» Lettre` وفرحه بمؤدياتها التي ترتبط بأداء مكائني machinique لأنه يلائم ما يريد الإلماح إليه من فعل التفكيك الشبيه بتفكيك أجزاء آلة أو مكنة[3].

(1) انظر Leitch, Op. cit., p. 66.

(2) جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، ص 58. والجدير بالذكر هنا أن ترجمة مصطلح Deconstruction إلى العربية –مثلاً– قد أخذت وجهات مختلفة، بعضها قرأ فيها معنى الهدم والتدمير والتقويض بالمعنى الذي يصطحب دلالة مصطلح هايديجر ويجاوزه إلى نيتشه، فـ«التقويض» هو ترجمته لدى ميجان الرويلي وسعد البازعي في « دليل الناقد الأدبي، ط3، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2002، ص ص107–108» وهما لا يدعيان أنها مطابقة لمفهومها عند دريدا ولكنها أقرب إليه من محاولة بعضهم نقل هذا المصطلح إلى العربية تحت اسم التفكيك؛ لأنه لا يلتبس بميكانيكية تفكيك المفاهيم لدى ديكارت، ولا يقبل مثل ما ذهب إليه أهل التفكيك من «إعادة البناء بعد التفكيك» فهذا فكر غائي لا يختلف عن الفكر الذي يسعى دريدا إلى تقويضه، وإلى ذلك فإنهما يذهبان إلى أن اختيار مفهوم التقويض للدلالة عليه عربياً يتناسب مع وصف دريدا للفكر الماورائي بأنه صرح أو معمار يجب تقويضه. وقد كان عبد الله الغذامي مبكرا في العزوف عن مفهومي: التفكيك والتقويض، حين اختار في «الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية» (1985) مصطلح «التشريحية» و «تشريح النص» وهي نتيجة انتهى إليها –فيما قال– بعد ما اعتراه من حيرة في تعريب هذا المصطلح، فلم يطلع على أحد من العرب تعرض له من قبل، ووجد في كلمات مثل «نقض» و «فكك» دلالات سلبية تسيئ إلى الفكرة. وكانت كلمة التحليلية لديه ملبسة بالمعنى الشائع عن التحليل بمعنى الدراسة بتفصيل، ثم استقر على تعريب المصطلح بـ«التشريحية» و«تشريح النص» قاصداً في دلالته به «تفكيك النص من أجل إعادة بنائه» ص50 هامش رقم (78). وهذا الاختلاف قائم حتى في الشروحات الفرنسية وغيرها من اللغات للمصطلح، انظر على سبيل التوسع (يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، والجزائر: منشورات الاختلاف، 2008م ومحمد أحمد البنكي، دريداً عربيا، قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان: دار الفارس، 2005). لكن المهم هنا هو تعريب المصطلح بما يحافظ على دلالة الكشف والتعرية للكامن والمحدود، والإطلاق والتحرير، وذلك بجهد معاكس للبناء، ولكنه لا يقصد التدمير والهدم، وقد كان مصطلح التفكيكية، فيما بدا لي، الأكثر مقاربة لهذه الدلالة. أما صيغة المصدر الصناعي العربية «التفكيكية» فعلى الرغم من أن المصطلح كما أطلقه دريدا ليس فيه دلالة نسبة مذهبية، أو لا حقة (–ism) التي تعبر عن ذلك، فإن استخدامها عربياً هو على سبيل النسبة إلى وجهة «التفكيك» وممارسته وقراءته وفكرته... الخ والوصف به لنحو ذلك.

(3) جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، ص58.

وهي دلالة تأخذ عند هارولد بلوم علاقة «قلق التأثير» (The Anxiety of Influence) عنوان كتابه الصادر عام 1973م، أي الدخول مع التقاليد (وهي هنا قوة النماذج التي يرثها الشعراء الخلف عن أسلافهم) في معركة توتر وصراع من أجل إثبات الذات الشعرية؛ والذات الشعرية العنيدة، فيما يقول ليتش موضحاً وجهة بلوم، «تختار التدمير في صراعها العنيف مع الآخر القوي»[1].

2-5-2 حركة الزمن واللغة وحقيقة الفن

وهايديجر يرى أن الذات البشرية لا تكون دونما ارتباط عملي مع غيرها من الذوات أي مع آخرين ومع العالم المادي، ونتيجة ذلك عنده أنه يقصي الذات الإنسانية عن موقع الهيمنة الخيالي، فيما بدا عند هوسرل؛ فالوجود الإنساني حوار مع العالم[2]. وهنا نأتي إلى قضية جوهرية لدى التفكيكية وهي سيرورة المعنى وحركته، ذلك أن الفهم لدى هايديجر ليس قضية إدراك معزول أو فعلاً معيناً ينجزه الفرد، بل هو جزء من بنية الوجود الإنساني، حيث وجود الفرد مقذوفاً دائماً إلى المستقبل، والزمن ليس وسطاً نتحرك فيه كما تتحرك قارورة في النهر؛ إنه البنية التي تشكِّل الحياة الإنسانية وتصنعها، فالفهم يتم في هذه الحركة أي في الزمن لكن من دون أن يأخذ هذا الزمن صفة تاريخية لديه بل هو الزمن المجرد.

وإلى هذه الأهمية للحركة الزمانية عند هايديجر تنضم أهمية اللغة لديه، تلك الأهمية التي شكلت مرتكز النظرية الأدبية الحديثة والتفكيكية جزء منها[3]. فهو لا يرى اللغة مجرد وسيلة اتصال، أو أداة للتعبير عن الأفكار؛ كلا، إنها لديه «بيت الوجود، فيه يسكن الإنسان، وهؤلاء الذين يفكرون والذين يبدعون بالكلمات هم القيِّمون على هذا البيت، وحراستهم تتمِّم تجلِّي الوجود»[4]. إن الحياة الإنسانية -من وجهة هايديجر- تتحرك في اللغة، ويكشف واقعها عن ذاته فيها، ولها هكذا وجودها الخاص الذي تأتي الكائنات البشرية لتسهم فيه، ويسبق دائماً وجود الفرد؛ وبذلك لا يكون الوجود البشري من دون اللغة.

---

(1) Leitch, Op. cit., p.140.

(2) انظر، مارتن هايديجر، الكينونة والزمان، ترجمة: فتحي المسكيني، بيروت: دار الكتاب الجديد، 2012، ص ص 251-258.

(3) تحدث هايديجر عن أهمية اللغة في مواضع عديدة في مؤلفاته. انظر حديث المترجم عن ذلك، ضمن تقديمه لبحث هايديجر «الطريق إلى اللغة» ضمن كتاب: هايديجر، كتابات أساسية، ترجمة إسماعيل المصدق، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ج2، ص ص 243-244.

(4) نقلا عن: Leitch, Op. cit., p. 60.

وحديث هايديجر عن اللغة على هذا النحو يقودنا إلى تصوره للمعرفة، ذلك أن المعرفة النظرية لديه تنبثق من سياق المصالح العملية، فالموضوع القابل للمعرفة هو الأداة، و«المطرقة» مثال شهير في فلسفة هايديجر، فنحن نعرف العالم كعناصر في مشروع عملي ما. وقاده ذلك إلى التأمل في المطرقة المكسورة، فهي من زاوية عدم إلفنا لها، تلفتنا إلى كينونتها، وتحتوي من المطرقة أكثر مما في مطرقة غير مكسورة.

وهذا منطق تفكيكي للأشياء ينتج المعرفة بها، وهو في الوقت نفسه منطق فني وشاعري، على النحو الذي تنبهت إليه الشكلية في تأصيلها المعنى الفني من زاوية «نزع الألفة» في الأشياء أو تغريبها Defamiliarization، أو جماليات «الانزياح» Deviation، في الأسلوبية التعبيرية. وقد كان تحليل هايديجر للوحة فان كوخ «حذاء فلاح» دلالة في الصدد نفسه، على الفعل المعرفي والجمالي للفن، لكن من الزاوية التفكيكية التي ترى حقيقة الشيء في نقض بنائه وتشويهه، فاللوحة تغرِّب الحذاء وتنزع مألوفيته وبذلك تتيح من منظور هايديجر لحذائيته أن تتضاعف وتتألق[1]. والأمر نفسه يظهر في حديث هايديجر عن الشعر، فهو يقول: «لا يأخذ الشعر اللغة من حيث هي مادة خام في متناول اليد؛ إنه بالأحرى أول من يجعل اللغة ممكنة. الشعر هو اللغة البدائية لعموم البشر. لذلك، وبطريقة عكسية، فإن جوهر اللغة يجب أن يُفْهَم عبر جوهر الشعر»[2].

ويرد لدى ليتش في شرحه لهذا المعنى، قوله: «الشعر هو المصدر والأساس للغة والفن والتاريخ والوجود والزمن والحقيقة... إنه يولِّد الوجود ويُنْتِج التفكير، ولا يوجد شيء خارج الشعر. والمتصوَّر قطعياً، أنه لا يوجد (خارج) فضلاً عن أن يوجد الـ (لا شيء) نفسه خارج الشعر. هذا سجن اللغة الذي يأتينا من نظرية هايديجر في الشعر (والتقاليد) لا مفر منه. فالحياة تتنصص بكل ما في الكلمة من معنى، واللغة تسبق الوجود»[3]. وقد غدت هذه الهيمنة للغة قاعدة أساسية في التفكيكية، تماماً كما هو الحال في البنيوية، وهايديجر متكأ أساسي لها، لكنه يتعاضد، كما سنرى مع مصادر أخرى، في نقل مركز الثقل نظرياً من المركزية الصوتية والمنطقية، أي من حضور المؤلف والعقل والبنية النسقية ونحو ذلك من المركزيات الماورائية المتداولة من قبل، إلى تأكيد سلطان اللغة وجبروتها، كما سيأتي عند جاك لاكان.

(1) انظر، رسالة هايديجر: «الشيء والأثر» ترجمة: إسماعيل المصدق، ضمن هايديجر، كتابات أساسية، ج1، ص ص 78-85.

(2) Leitch, Op. cit., pp. 69-70.
(3) Ibid., p. 70.

ويزداد اقتراب ما قرأناه عند هايديجر من المنظور النصوصي لدريدا وعموم التفكيكيين – وللبنيويين أيضاً- حين ينفي هايديجر الفردية عن الفن، أي ينفي مركزية الذات المؤلفة ووحدتها، إذ هو لديه مثل اللغة ينبغي ألا ننظر إليه بوصفه تعبيراً عن ذات فردية. وقد أوجزت سبيفاك في وقفتها على العلاقة بين دريدا وهايديجر ما يجمعهما بقولها: «أن تنتقد، وأن تنتج قراءة، وأن تفتح نصوصية النص، هذه الخطوات الإجرائية هي ما يتشاركه دريدا مع هايديجر»[1].

2-6-0 مدرسة فرانكفورت وتثوير الأدب ضد الواقع:

2-6-1 النقد بوصفه فعلاً تحررياً

حين نعود إلى مدرسة فرانكفورت، وخصوصاً جيلها المؤسس، فإن أكثر من علامة تبرهن على مرجعيتها للتفكيك. فالأطروحة الأساسية التي اتخذت في مدرسة فرانكفورت من النسبة إلى النقد عنواناً لها، فغدت «النظرية النقدية» الوجهة التي تجمع نشاطها وتؤلف مبدأها، موازية للتفكيك ومؤدى إليه. إنها نقد للعقل الذي أخذ النسبة إلى «الأداة» مأخذاً تعريفياً في هذه المدرسة، فكان «عقلاً أداتياً» لا «غائياً». وهذا مفهوم تتأسس عليه صفتها النقدية من حيث هي ممارسة نقضية للعقل الذي ينتج المعرفة والمفاهيم من زاوية السيطرة والاستخدام والاستهلاك والأداتية، وفي النتيجة تغدو نقضاً للذات الكانتية، الذات المتعالية والموحدة والمتمركزة على أناها، بقدر ما تغدو نقضاً للذات الهيجلية، التي لا نرى التناقض من منظورها إلا في أفق تركيبه، بحيث لا يبقى أثر للاختلاف.

ولقد تبلور مفهوم «العقل الأداتي» في كتاب «جدل التنوير» (1944) الذي تشارك تأليفه الرائدان المؤسسان لمدرسة فرانكفورت النقدية، ماكس هوركهايمر وثيودور ف. أدورنو. وهما يقولان في مقدمته: «وحين تبلغ الحياة العامة مرحلة يتحول فيها الفكر إلى سلعة، ولا تكون اللغة آنئذ سوى وسيلة لتسويق هذه السلعة، فإن على محاولة تعرية هذا الانحلال أن تتخلى عن الاستسلام للمتطلبات اللغوية والنظرية السائدة وذلك قبل أن تجعل النتائج التاريخية مثل هذه المحاولة مهمة مستحيلة تماماً»[2]. فالإنسان هنا، كما الثقافة أو العلم أو المفاهيم، يستحيل إلى أداة، وهي أداة تقمع الإنسان والمعنى

---

(1) Spivak, Op. cit., p. xlix.

(2) ماكس هوركهايمر وثيودور ف. أدورنو، جدل التوير، ترجمة: جورج كتوره، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2006، ص14.

وتسجنهما في أداتيتها، وهذا هو العقل الأداتي وهو عقل الحداثة والتنوير الذي كانت الحربان العالميتان بعض منتجاته، وكان الكتاب الذي صدر قبل أن تحط الحرب الثانية أوزارها، مجلى لنقده وبالاقتضاء نقداً للعقل التقليدي.

2-6-2 قلب التراتبات

هذا المنظور النقدي الذي اختطه هوركهايمر وأدورنـو، كان جذرياً في قلب التراتبات، ونقد الأصول والأوليات، وهز العلاقات التراتبية بين الأساسي والثانوي، والجوهري والهامشي. فتناولا العلاقات بين الإنسان والحيوان، والرجل والمرأة، والعاقل والمجنون، والعقل والأسطورة، والنظام والجنوح، والروح والجسد، والثقافة والدعاية... الخ. وهما في تناولهما لهذه العلاقات يكشفان عن مقدار التسلط وأدواته التي تحجب النظر؛ فيريان -مثلاً- أن «الأساطير لم تكن سوى من إنتاج التنوير عينه»[1] «وتحولت الثقافة إلى أداة إخضاع»[2] و«تحولت الفكرة إلى سيطرة»[3] وذلك بالمعنى الذي يرفض الاختلاف ويقضي على التعدد.

وهو المعنى نفسه، الذي رأياه في نظرهما إلى اللغة، فلم يعد لها عندهما أي صفة حيادية أو شفافة، فالكلمات كلها «تنغمس.. كأي فعل آخر في الواقع»[4]. وقد وقفا ضد انفصال الجسد عن الروح وضد انعقاد علاقة التراتب بينهما التي تدني منزلة الجسد وتحقرها، إنهما يصفانه قائلين: «الجسد يُرفَض كما لو كان الجزء الأدنى والمستعبد عند الإنسان، وهو في الوقت نفسه موضوع الرغبة، كما لو كان متشيئاً أو متغرباً. وحدها الحضارة تعرف الجسد موضوع تملك، فمع الحضارة فقط صار الجسد مفصولاً عن الروح -أساس السلطة والأمر»[5]. وكانت لهما وقفتهما على الجنوح وعقوبة الجانحين، فكانا في وارد الدفاع عن الجانحين، يكشفان عن منظور الوصف لهم الذي يضفي على ذاته الحقيقة والعقلانية، بما يفارق إنسانية الجانحين وصفتهم المرضية وظروف حياتهم[6].

ولا يختلف عن ذلك نقدهما لعلاقة التراتب بين الإنسان والحيوان، ذلك التراتب الذي رسخته فكرة الذات المتعالية عند كانت. فكان التعبير عن فكرة الإنسان يصاغ -فيما يصفان- بالطريقة التي نميزه فيها عن الحيوان، وكان نقص العقل لدى الحيوان

(1) المصدر نفسه، ص28.
(2) نفسه، ص 142.
(3) نفسه، ص250.
(4) نفسه، ص259.
(5) نفسه، ص280.
(6) انظر، المصدر نفسه، ص ص 270-272.

برهاناً على الكرامة الإنسانية. ومن ثم يبدو عنف الإنسان على الحيوان، «فالإنسان يملك العقل الذي يتقدم بشراسة، والحيوان الذي يستخدمه للوصول إلى نتائجه التي لا ترد، ليس له إلا الرعب والغريزة التي تحمله على الهرب»[1]. ويركزان على معاناة الحيوان من العقل، ثم يقولان «هذه السيرورة المرئية تخفي على الجلادين السيرورة الخفية: الحياة في ضوء العقل»[2]. وهذا معنى يترامى إلى الكشف عن صفة العقل الذي ترتب عليها الامتياز الإنساني والكرامة، وتخصيص لأداتيته. والمسألة لا تقف عند ذلك، فهوركهايمر وأدورنو يلمحان في الإنسان الصفات الحيوانية، و«حياة الحيوانات وحدها هي التي تشكل موضوعات علم النفس» و«نسي علم النفس.. أنه من أجل الحديث عن النفس ومن أجل فهمها، عليه أن يلتفت نحو الحيوان»[3]. وهذا يعني النقض للامتياز العقلاني من حيث هو نسبة إلى العقل بمعناه الأداتي، هذا المعنى الذي أصبح العنف والتجبر والاستغلال الكوني خاصيته الأبرز، وهي خاصية غير عقلانية، بالمعنى الذي يترامى هوركهايمر وأدورنو إليه في دلالة العقل.

وتأتي علاقة التراتب بين الرجل والمرأة، في السياق ذاته، فهي علاقة تأخذ طابع التراتب بين الإنسان والحيوان. والحضارة الغربية لدى هوركهايمر وأدورنو تركت العناية بالحيوان للنساء، لأن الكائنات «العقلانية» تَعُدُّ الاهتمام بالحيوان المحروم من العقل اهتماماً لا طائل من ورائه. والنساء -فيما يصفان- لا يتخذن موقفاً شخصياً تجاه النشاط الفاعل الذي تبنى عليه الحضارة «فالرجل يجب أن يخرج في العالم القاسي وعليه أن يكون فاعلاً ومقاتلاً. أما المرأة فليست ذاتاً، وهي لا تنتج شيئاً بل تكتفي بالاهتمام بمن ينتجون»[4]. وينتج عن ذلك تفسير هوركهايمر وأدورنو لطبيعة الأفكار المتركزة في مجتمع يحدِّد فيه الرجال كل شيء. إن هذا -من وجهتهما- هو العقل الذي يفاخر به الناس الذين يعيشون في مجتمع بهذه الصفة. وهي مفاخرة بالفارق بين الرجل والمرأة، فارق القوة الذي لا تستطيع المرأة مجاوزته، ولذلك ينتهيان إلى أن مثل هذا التمييز هو «الشيء الأكثر مهانة والأكثر انحطاطاً» في المجتمع الذكوري، حيث الدونية البيولوجية لا تحمي وضعف الطبيعة هو ما يدعو إلى العنف تجاهها. وهما بذلك يضيفان تشخيصاً بارزاً لـ«العقل» يفضح أداتيته ويقوض تمركزاته التي تعلن المناقضة الفعلية للعقل.

(1) نفسه، ص299.
(2) الموضع نفسه.
(3) الموضع نفسه.
(4) المصدر نفسه، ص301.

2-6-3 نقض الذات المتعالية والمطلقة

لقد نقض رواد مدرسة فرانكفورت -من موقعهم اليساري- الذات المتعالية لدى كانت، تلك الذات الخالصة من كل فردية، لأنها تأخذ صفة عموم يشمل الجنس البشري كله، وتمارس نشاطاً إدراكياً متعالياً يوحد كثرة المعطيات الحسية وتعددها بالمبادئ العقلية القبلية المتضمنة في العقل ذاته (الزمان والمكان والعلِّية..)، فلا يبقى للفرديات المختلفة إلا لحظات متأخرة عنها. إن هذه الذات الكانتية لا وجود لها، فيما يقول أدورنو. وكان هوركهايمر أكثر تحديداً في نفيه لها، حين قال: «لا يوجد فكر بذاته، وإنما يوجد دائماً شخص معين، فيه يكون مؤكَّداً أن الحالة الاجتماعية الكاملة تلعب دوراً»[1]. وإلى ذلك فقد نقضوا الذات الهيجلية، الذات التي تتخذ صفة كلية تنتظم كل شيء، فتصبح الأشياء لدى هيجل تطوراً ديالكتيكياً أي تركيباً مستمراً للتناقض والتضاد، ومن ثم تتماهى تلك الذات الهيجلية مع المطلق، وتغدو أيضاً دلالة على «الفكرة». والمهم هنا أمران: أولهما، أنه لا يوجد التناقض والاختلاف في النسق الهيجلي إلا في أفق تركيبه، فالهيجلية مصادرة للاختلاف. والثاني خضوع الفن لدى هيجل للفكرة، والسعي إلى جعل الواقع شفافاً عبر مماهاة الذات والموضوع. وما رأته مدرسة فرانكفورت كان على خلاف ذلك، أي وجود تناقضات دون حل، واستقلال الفن عن الواقع.

هذه المناقضة لهيجل تغدو أساس المنطق النظري في مدرسة فرانكفورت، وهو «الجدل السلبي» الذي كان عنوان كتاب أدورنو، الصادر عام 1966م. ولكنه كان لدى أدورنو، فيما تقول سوزان بكمورس، منذ بداية ثلاثينات القرن العشرين، وكان يدعوه «منطق التفسخ»، ويعني اعتقاده بفقدان الكلية في زمنه، من حيث يبدو هذا الفقدان عرضاً من أعراض الفساد البرجوازي[2]. وسنجدهما هو وهوركهايمر في «جدل التنوير» يصفان التناقضات البرجوازية التي تبقى لديهما من دون تركيب على النقيض من الديالكتيك الهيجلي، هكذا: «إن التناقض بين الحماقة والذكاء أمر لا بد منه، ذلك أن العقل البرجوازي لا بد أن يزعم الكونية، وأن يقوم في الوقت نفسه بتحديدها. وفي التبادل أيضاً يرى كل حسابه مع ما يترتب عن ذلك من ظلم اجتماعي. كذلك فإن شكل التفكير باقتصاد أساسه التبادل والعقل السائد هو شكل عادل، عام، ومع ذلك فهو جزئي وعنصر امتياز وسط المساواة. والفاشيون يقدمون شكل العقل هذا بوجهه الحقيقي. فهم

(1) Susan Buck-Morss, The Origin Of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and The Frankfurt Institute, New York: The Free Press, 1977, p. 83.

(2) Ibid., p. 63.

يدافعون علناً عن المصالح الخاصة، ويخفون بذلك حدود العقل الذي يعلن خطأ عن عموميته. وبما أنه فجأة، يصبح الأفراد الأذكياء حمقى، فذلك يدلنا إلى الدرجة التي العقل فيها لا عقلاً»[1].

2-6-4 التمرد على مفاهيم الواقعية تجاه الفكر والأدب

وهذا المنطق لديهما، في مناقضته لهيجل، مقترن، باستقلال الفكر عن الواقع، الذي يغدو امتداداً لتلك المناقضة، وسيراً في الاتجاه المعاكس لتماهي الفكر والوجود، وأحداث التاريخ ومقتضيات العقل. إن أدرنو «يضع كلاً من المفهوم والواقع في مرجعية نقدية لأحدهما تجاه الآخر.. فكل منهما يتأكد في عدم تماثله مع الآخر، ومبدأ عدم التماثل الذي ظل أدورنو يطوره أصبح الأساس لفلسفته عن الجدل السلبي»[2]. وبوسعنا أن نقرأ أثر هذا التصور في النظرية الجمالية لدى أدورنو، فقد كان من أكثر رواد مدرسة فرانكفورت اهتماماً بالفن والأدب، وكتابةً عنهما. وعلى الرغم من أن كتابه «النظرية الجمالية» صدر بعد وفاته بعام واحد، عام 1970م، فإن أفكاره فيه مبثوثة منذ الأربعينات والخمسينات في مؤلفاته، مثل «التأليف للأفلام» (1947) و«فلسفة الموسيقى الجديدة» (1949) و «ملاحظات حول الأدب» ج1 (1958) ج2 (1961).

وأبرز ما نلحظه لدى أدورنو في نظريته الجمالية أنه ينفي توهم وجود علاقة مباشرة بين الأدب والواقع؛ ويجعل العلاقة بينهما بمقتضى الدلالة الفنية الأدبية التي تخلق مسافة تباعد عن الواقع، علاقة غامضة وملتبسة وغير مباشرة. وقد جرى لديه، تأكيداً لهذا التصور، اهتمامٌ بأصحاب النزعة الحداثية والطليعية، من الأدباء والفنانين، وإطراء لهم؛ لأنهم يرفضون الواقع والسائد ويتحدون الإيديولوجيات القمعية التي تقوم على معنى ناجز ومحدود. وأسماء بودلير وبول فاليري وبروست وبريخت وكافكا والسيريالية، مثلاً، تحظى بمقالات مطولة، أو تدخل على سبيل التمثيل والاستشهاد. وهو يقول: «لا يمكن أن يستنتج جوهر الفن من أصله، كما لو أن العمل الأدبي الأول أساس وكل ما يتبعه مبني عليه وسينهار إذا اهتز» ويضيف: «إن الاعتقاد بأن الأعمال الأولى هي الأرفع والأنقى تفاهة رومانسية، ومع ذلك فليس هناك تبرير يمكن أن يدعي أن الأعمال الفنية الأبكر مملة وملوثة»[3]. وهذه رؤية منفتحة على حركة الأدب وتجدده، وهي رؤية

(1) هوركهايمر وأدورنو، مصدرهما السابق، ص246.
(2) Susan Buck-Morss, Op. cit., p. 63.
(3) Theodor Adorno, Aesthetic Theory, ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, Trans. Robert Hullot-Kentor. London, New York: Continuum, 2002, p. 2.

تتجاوب مع استقلال الفن لديه عن الواقع؛ فالفن -فيما يقول- «يمثل ذلك الفكر المغاير نوعياً لما هو موجود في الواقع»[1].

ولا يبقى الفن، ما دام الأمر كذلك، درجة تالية للفكرة ومترتبة عليها، فالشكل حاسم في الدلالة الفنية؛ إن الشكل من وجهة أدرنو «لا يُتَصَور فقط في مقابل المحتوى بل خلاله... إن الفن يتعرف بالشكل»[2]. ولذلك يرى أن «الأعمال الفنية هي أشياء في ذاتها»[3]. ولن تكون أشياء في ذاتها إلا بمجاوزة ترتيبها على المضمون، وسبقها بما يجب أن تكون عليه. ولا ننسى أن رؤية أدورنو بمجملها تنخرط في موقع النقد للعقل الأداتي، الذي أحال الفن إلى وسيلة تسلية وتأثير واستهلاك، وإلى أداة إيديولوجية لتشكيل إنسان نمطي، وهي بالقدر نفسه نقد للواقعية التي أحالت الفن وفق مبدأ الانعكاس إلى علاقة آلية؛ إلى قوالب عقائدية مفصلة -بدعوى الالتزام- سلفاً.

2-6-5 العلاقة بين مدرسة فرانكفورت والتفكيكية

وإذا قارنا بين هذه التصورات لدى رواد مدرسة فرانكفورت وبين التفكيكية، فسنجدها لصيقة بها، وملهمة لها. فالصفة النقدية التي انتسبت مدرسة فرانكفورت إليها نظرياً هي صفة ثاوية في عمق الممارسة التفكيكية، وفي ما يترامى إليه جهدها النظري من كشف للإيديولوجيات القمعية وأحوال ثبات المدلول. ومناقضة مدرسة فرانكفورت للذات المتعالية عند كانت تندرج ضمن وجهة النقض للميتافيزيقيا في التفكيكية، تلك الوجهة التي لا ترى حدوداً للمفاهيم والمعاني خارج سيرورة اللغة ومبدأ الاختلاف المرجئ. وهو المؤدى نفسه الذي تلتقي فيه التفكيكية مع النظرية النقدية لدى مدرسة فرانكفورت، على المناقضة لهيجل، سواء في دحض فكرة الذات الكلية التي تقصي كل ما هو مختلف وغير متطابق، أم في نقض العلاقة بين الفكر والواقع التي تحكم الربط بينهما، وترتبه. إن استقلال الفن عن الواقع، لدى أدورنو، هو ما يضمن تطوره وحريته وحركته بعيداً عن قيد الواقع، وهو الطريق نفسه الذي سعت فيه التفكيكية إلى نقض التراتب بين الواقع والفن، وإلى نفي تملك المعاني وتحدُّدها وثباتها فهي تتصورها في مدار السيرورة المستمرة للمعنى الذي لا ينفك عن الاختلاف والتأجيل.

والشبه قائم بالطبع بين فتح دريدا الدلالة في فضاء الاختلاف وبين تأصيل أدورنو للجدل السلبي الذي يحتفظ بالتناقض من دون تركيب، على عكس الجدل الهيجلي

---

(1) Ibid., p. 70.
(2) Ibid., p. 140.
(3) Ibid., p. 100.

الذي لا تُرى فيه النقائض إلا في أفق تركيبها. ولذلك غدا الكشف المستمر عن التناقضات، هو المعنى الصميم الذي يفسر تسمية التفكيكية ونسبتها، ويتطابق مع طبيعة القراءة التي تنتجها سواء في تعدد مدلولاتها أو في القصد إلى ما يختلف ظاهره عن باطنه من المعاني. ولقد كان نقد هوركهايمر وأدورنو للتراتبات بين الثنائيات، الذي يتشابه مع ممارسة ألفناها أيضاً عند نيتشه، هو مبدأ رئيس وأولي لدى دريدا منذ أول كتاباته المؤسِّسة للتفكيكية. أما الانحياز إلى أدب الحداثة الذي رأيناه عند أدورنو، فيمكن أن نحيل عليه الانحياز نفسه الذي نجده في اختصاص دريدا بعض أدباء الطليعة الأدبية في تنظيره لمفاهيمه التفكيكية عن أولية الكتابة والتشتيت ونقض التمركز المنطقي.

ولن يكون أكثر دلالة على مرجعية مدرسة فرانكفورت للتفكيكية من حديث دريدا عنها؛ ذلك الحديث الذي اختص به أحد أبرز روادها وهو أدورنو، بمناسبة منحه الجائزة المسماة باسم أدورنو من مدينة فرانكفورت، مقر المدرسة النقدية لأدورنو وزملائه، في 22/ سبتمبر/ 2001م، وكان عنوانه «خطاب فرانكفورت». والجائزة تحمل دلالة العلاقة بين من يفوز بها وبين فكر مدرسة فرانكفورت، ولذلك نجد في مقدمة المترجم للخطاب إلى الإنجليزية وصفه للجائزة بأنها «تكافئ عملاً في الروح من مدرسة فرانكفورت». وقد مضى دريدا مخاطباً الحفل في لغة تبجيلية لأبرز أعضاء مدرسة فرانكفورت، ملتفتاً بخاصة إلى أدورنو، ومعلناً إعجابه به وحبه له، وقائلاً: «العقود ظللت أسمع أصواتاً، في أحلامي. أصواتاً ودودة، وأحياناً ليست كذلك. إنها أصوات في ذاتي. تبدو جميعاً، قائلة لي: لماذا لا تعترف بوضوح، وعلناً، وعلى نحو حاسم، بالقرابة بين عملك وعمل أدورنو، بحقيقة دينك لأدورنو» ثم يقول مجيباً للطلب: «يجب أن أقول (نعم) لدَيْني لأدورنو، وعلى أكثر من حساب»[1].

وبدا الأدب، في اهتمام أدورنو به وفي خصائص رؤيته إليه، موضع تنويه في خطاب دريدا وإعلان للإفادة منه، والتشارك معه. عندما قال: «ما تشاركته مع أدورنو، وحتى ما أخذته منه، كما فعل الفلاسفة الفرنسيون الآخرون، بطرق مختلفة، هو اهتمامه بالأدب، وما يشبهه من الفنون الأخرى، التي يمكن أن تنحرف بشكل نقدي عن المركز في حقل الفلسفة في الجامعة»[2]. وهذا محور للتلاقي لا يعود إلى موضوع الأدب أو حقله النوعي، بل إلى فعله النقدي التفكيكي، الذي يجعل النظرية الأدبية والجمالية عند أدورنو نظرية نقدية، وأهم ما في صفة النقدية هذه -من وجهة التفكيكية- مسافة الاختلاف التي تخلقها

(1) Jacques Derrida, Paper Machine, trans. Rachel Bowlby, Stanford: Stanford university press, 2005, p. 176.
(2) Ibid., p. 180.

بين الأدب والواقع، وهي مسافة غير إذعانية أو تشابهية في العلاقة مع الواقع وفي العلاقة مع الأدب نفسه. ولذلك فإنها تتصل في خطاب دريدا بعديد النقاط الأخرى التي أشار دريدا في خطابه إلى قربها من أدورنو ونتاجها عن ممارسته، مثل: الاختلاف من دون تراتب، وتاريخ القراءة قبل الحرب وبعدها، والسوق الثقافي للنشر...

وتوقف دريدا عند نقطة أثارها أدورنو وهوركهايمر، ورأى من وجهة نظره أنها ستكون واحدة من أكثر الطرق النقدية في المستقبل، وهي المتعلقة بالحيوان. إنها –فيما يقول– «ثورة الفكر والفعل التي نحتاجها، ثورة في تعاملنا مع هذه الكائنات الحية النّي نسميها الحيوانات»[1]. وهي ثورة –فيما يذهب– موجهة ضد المثالية، المثالية التي تكره حيوانية الإنسان. ويقول: « إن الحيوانات تلعب –تقريباً– الدور الذي لعبه اليهود في النظام الفاشي. إن (الحيوان) يهود المثاليين، الذين هم –لذلك– فاشيون، فالفاشية تبدأ عندما تؤذي حيواناً، وضمن ذلك الحيوان في الإنسان، أو في معاملة الإنسان مثل الحيوان»[2]. ودريدا هكذا يجد في منطق أدورنو وهوركهايمر تفكيكاً للمثالية، ويغدو هذا التفكيك نقضاً للتراتب بين الإنسان والحيوان، بطريقة تكشف عن العلاقة بين انتهاك الإنسان للإنسان وانتهاكه للحيوان، إن المنتهِك هنا لا يرى في ذاته إلا عقلاً خالصاً، بلا غريزة، أي بلا حيوانية.

ومجمل هذه الأفكار يفضي في خطاب دريدا، إلى الموقف من أحداث 11 سبتمبر 2001م، أي تاريخ اعتداءات جماعة القاعدة على أمريكا واندلاع الحرب التي سماها الرئيس الأمريكي «الحرب العادلة». وهو تاريخ يصادف يوم ميلاد أدورنو، ويذكِّر لدى دريدا بالحاجة إلى الفكر التفكيكي، أي الفكر الذي يشبه النقد الذي نظَّر له ومارسه أدورنو وزملاؤه ضد العقل الأداتي، وتتجلى تلك الحاجة في قول دريدا: «لم يسبق أن كان الأمر أكثر إلحاحاً على إيجاد طريق آخر للتفكير في أوروبا، هذا التفكير المختلف لأوروبا يشمل النقد التفكيكي الذي يكون رصيناً، واسع الوعي، ومتيقظاً، ومنتبهاً إلى كل شيء يربط السياسي بالميتافيزيقي، والمضاربة الرأسمالية بالانحرافات في الشعور الديني أو القومي، أو بوهم الهيمنة عبر أفضل الإستراتيجيات المعتمدة، وسلطات وسائل الإعلام... عليَّ أن أقولها: إن إشفاقي على كل ضحايا 11 سبتمبر لن تمنعني من القول: إنني لا أعتقد في البراءة السياسية من أي واحد

(1) Ibid., p. 180.
(2) Ibid., p. 181.

في هذه الجريمة...»[1]. ومضى ليعمم إشفاقه على كل ضحايا الحرب، وهذا وجه لا ينجلي في التفكيكية بأكثر من أخذه في مسافة العلاقة بالنظرية النقدية لدى مدسة فرانكفورت، تلك النظرية التي أنتجت منظوراً فلسفياً، يتلاقى مع التفكيكية، في قلب التصورات التقليدية بما فيها مفهوم الأدب.

2-7-0 فرويد وتفكيك وحدة الذات والرموز

2-7-1 بنية النفس وبنية العلامة

أما فرويد فكانت مرجعيته للنظرية الأدبية الحديثة إجمالاً وللتفكيكية على وجه الخصوص، قائمة في ريادته للتحليل السيكولوجي الذي أفضى إلى تصورات جديدة للنفس والوعي والعلامات الدلالية. ولم ينظر دريدا إلى التحليل النفسي -فيما تصف سبيفاك- من حيث هو فرع معرفي خاص، بل نظر إليه بوصفه طريق القراءة التي تحل الرموز. ولهذا الغرض، فهو ليس علماً ينص بالضرورة على صورة صحيحة عن النموذج النفسي، ويصف علاجاً للمختل عقلياً، وإنما يعلِّم -عبر استعمال ما يملكه في ذلك- طريقة معينة لفك مغاليق أي نص[2]. وأهمية فرويد، لدى دريدا، تتجلى في دلالته على العلاقة بين بنية النفس وبنية العلامة، التي قادت دريدا إلى مدلول «الأثر» trace الذي يعني تضمن العلامة أثر علامة أخرى، قياساً على تضمن بنية النفس أثر اللاوعي عند فرويد، ومن ثم تولُّد دلالة «الكتابة» عند دريدا، من حيث هي اسم للبنية المسكونة من قبل بالأثر دائماً، وهو مفهوم أوسع من المفهوم التجريبي للكتابة الذي يشير إلى نظام واضح من التسجيل لفحوى جوهرية.

وتوجز سبيفاك هذا التلاقي بين فكرة الكتابة عند دريدا وفكرة النفس المسكونة باللاوعي عند فرويد، قائلة: «افترض فرويد أن النفس بنية علامة «تحت المحو»، وأنها مثل العلامة مسكونة بغيرية جذرية، بآخر كلي، يعطيه فرويد اسماً ميتافيزيقياً هو «اللاوعي». واللاوعي هو الواقع النفسي الحق، غير معروف لنا في طبيعته الغائرة كما هو حال الواقع الخارجي، ويُقَدَّم منقوصاً بواسطة معلومات الوعي كما يُقدَّم العالم الخارجي بواسطة الحواس»[3]. واسم الكتابة عند دريدا هو -فيما تصف سبيفاك- ما يعطيه دريدا للبنية التي تحمل ضمنها أثراً لغيرية خالدة، وتجتمع في صفتها هذه بنية

(1) Ibid., p. 179.
(2) Spivak, Op. cit., p. xxxviii.
(3) Ibid., p. xxxviii

النفس وبنية العلامة. فليس هناك علامة شفافة عن معناها كما ليس هناك نفس مكشوفة على باطنها.

هكذا لا يمكن أن تؤخذ العلامة -بحسب ما اجتمع عليه فرويد ودريدا- وحدة متجانسة، تقيم جسراً بين أصل ونهاية (مرجع ومعنى) كما هو الحال في السيميولوجيا. بل يجب أن تُدرَس العلامة تحت المحو، ودائماً مسكونة من قَبْل بالأثر لعلامة أخرى لا تظهر، ويجب أن تمنَح السيميولوجيا مكاناً للجراماتولوجيا (علم الكتابة) كما انتهى إليها دريدا[1]. وبالطبع فإن توسيع مفهوم الكتابة الذي جاوز بها لدى دريدا الانحصار في تسجيل العبارات المنطوقة، أُنجِز باستعمال فرويد مجاز الكتابة لوصف مضمون النفس وآليتها على حد سواء، ذلك المجاز الذي تتبَّع دريدا نشوءه عبر ثلاثة نصوص لفرويد طوال 30 عاماً، وصل في آخرها «ملاحظة على مسند الكتابة المبهم» عام 1925م، إلى الوصف للنفس كفضاء للكتابة[2]، و«كان اكتشاف فرويد لمجاز الكتابة فاتناً لدريدا» على حد عبارة سبيفاك[3].

ولقد أصبحت الأحلام في ضوء نظرية فرويد مثال «الكتابة الأصلية» عند دريدا: الكتابة التي لا تحيل على أصل، وإنما تحيل على ما يسبق تقسيم الكلمة إلى دال (لاحق) ومدلول (سابق) وتتجاوز القسمة إلى كلام (سابق) وكتابة (لاحقة) وهي موضوع «علم الكتابة» أو «الجراماتولوجيا» كما هو عنوان كتابه. ولذلك يصف دريدا الأحلام قائلاً: «تتجاوز كتابة الأحلام بصورة عامة، الكتابة الصوتية، وتضع الكلام إلى الوراء من مكانها، كما الالتفاف على الصوت في الهيروغليفية (نظام الكتابة بالصور في مصر القديمة) والكنايات بالصور rebuses»[4]. وينكر على فرويد استخدامه في وصف كتابة الأحلام مفهوم «الترجمة» لأنه يحيل على أصل.

2-7-2 تفكيك الذات

ولم تقتصر مرجعية فرويد للتفكيكية على ذلك بل تخطته إلى جانب جوهري، له علاقته بدلالة «الكتابة» وبدلالة «الأثر» اللتين نتجتا عن فرضيته عن «اللاوعي» وهذا الجانب الجوهري هو تفكيك الذات، أي نقض وحدتها وحضورها وهيمنتها على فعل المعرفة والإبداع، كما كان الحال عليه في النظرية التي يتنزل المؤلف في ضوئها منزلة

(1) Ibid., p. xxxix
(2) Ibid., p. xxxix.
(3) Ibid., pp. xxxix- xl.
(4) Jacques Derrida, Writing and Difference, trans. Alan Bass, London and New York: Routledge, 2005, p. 274.

المركز، ويغدو قيداً على المعنى في نصوصه ومؤلفاته. وتشير سبيفاك إلى الرابطة بين ما يغرسه فرويد في شأن التصور التفكيكي للذات الذي يقضي على وحدتها وحضورها، وما ينتج عنه عند دريدا من تصور لإنتاج الذات وتعددها المستمر، بقولها: «فكك فرويد هيمنة الذات، فوصفُه الطبوغرافي يسمح له أن يقترح إنتاج تلك الذات في بناء نص الذات. وسيقول دريدا: إنه ضروري أن نعيد الحسبان لفحوى الذاتية بوصفها منتَجَة بواسطة بنية النص»[1]. ولهذا أصبح فرويد حاضراً في تفاصيل المفهوم المهيمن لدى دريدا والتفكيكية، وهو «الاختلاف المرجِئ» Différance بقدر يفوق حضور نيتشه وهايديجر في هذا المفهوم.

ولدى جوناثان كولر وصفٌ للعلاقة بين مفهوم الاختلاف التفكيكي ومفهوم «اللاوعي» عند فرويد، وذلك بالإحالة على مسافة الفرق بين اللاوعي والوعي، في التعريف الذي يحدد به فرويد اللاوعي من حيث هو «طبقة من الخبرات الفعلية التي كُبتت» و«الحضور المختبئ». فأبرز صفة اختلافية في اللاوعي -بحسب وصف كولر- أنه «أصل بلا أصلية» فلا مبتدأ لأولية الكبت فيه. وهذه الصفة تظهر أن لا شيء في ذات الإنسان بسيط أبداً، وأن الأفكار والرغبات مزدوجة ومنقسمة من قبل، تماماً كما هو حال اللاوعي الذي يتصف لدى فرويد بالتعقيد والاختلافية[2].

وقد اتخذ دريدا من اختلافية اللاوعي هذه ركيزة، فاللاوعي -فيما يقول دريدا- يختلف/ ويؤجل نفسه، وذلك يعني، من غير شك، أنه منسوج من الاختلاف... ولكن لا سبيل ليوجد، ويكون حاضراً، ويكون هو نفسه في مكان ما». وتمضي صفته هذه لتتلبس آخرية جذرية بإزاء الذات، بحيث تتلوث أصلية الذات وواحديتها، وتتعدَّل تجلياتها باستمرار فهي مرجأة[3]. وهذه صفات أساسية في مفهوم دريدا للاختلاف الذي يعني أول ما يعني النفي لأي أصل محض، فكل أصل يبدأ بالتلوث أو الابتعاد عن أصليته منذ أن يكون أصلاً، ويتكشف عن كونه نتاجاً لشيء سابق عليه، كما هو اللاوعي المؤلَّف من نسيج الاختلافات بلا أصل. ويعني أن اختلافيته غير قابلة للحسم، فهو إرجاء وتأجيل، أي حركة مستمرة، وليس نظاماً ينغلق عند حد، وهذا معنى في اللاوعي يصنع آثاره ويتعدل بها ويبذر اللانظام في عالم الذات.

---

(1) Ibid., p. xlii

(2) Culler, Op. cit., p. 162.

(3) انظر، Culler, Op. cit. pp. 162-16, Jacques Derrida, Writing and Difference, pp. 246-248.

2-7-3 قراءة الأحلام وتفكيك الرموز

أما قراءة فرويد للأحلام والرموز فتكشف عن مصدر تلقَّى منه دريدا طريقة واقعية لفك الرموز. وينبغي أن نلاحظ هنا مع سبيفاك التمييز المهم بين طريقة هايديجر «الهدم» destruction وطريقة دريدا «التفكيك» de-construction، الأقرب إلى فرويد منها إلى هايديجر، وذلك بانتباه الأخيرة إلى التفاصيل الدقيقة للنص التي لا تقتصر على النحو فقط، بل تجاوزه إلى صيغ الكلمات فيه. فقد كان دريدا مفتوناً -على حد عبارة سبيفاك- بملاحظة فرويد أن الأحلام تعامل الكلمات بوصفها أشياء، وبتسجيله التكنيكات المستخدمة من قِبَل الحُلم، تلك التي تجعله منتجاً للكتابة التصويرية: التكثيف، والإزاحة، والدمج، والصورة، وهي ما تُتَرجم بلاغياً إلى الاستعارة والكناية[1]. وأحسب أن ملاحظة فرويد في شأن انتفاء مراقبة الذات لنص الحُلم، ليست في حاجة إلى التذكير بمقدار الأهمية الناتجة عنها من زاوية الرؤية للعب النص ضمن النصية المفتوحة للفكرة واللغة، التي نالت اهتمام التفكيكية وتعميمها على الواقعة النصية على إطلاقها.

ولقد كانت «سُرَّة الحُلم» the dream›s novel عند فرويد، وهي العقدة التي لا يمكن أن تُكشَف، ولا يمكن -فوق ذلك- أن تضيف إلى معرفتنا بمحتوى نص الحُلم ضمن الحدود المؤسَّسة بالحُلم نفسه، منطقة جاذبة لدريدا، سرعان ما تلقفها ليشير إلى حيث نستطيع أن نحدد لحظة النص في انتهاك القوانين التي يؤسِّسها بوضوح لنفسه، أي جعل النص يفكك نفسه بنفسه[2]. هذا الكشف الذي غدا خاصية في الممارسة التفكيكية تتقوض به مباني النصوص بناء على اكتشاف حجر واحد في معمارها ويتكشف نسيجها عندما نسحب خيطاً محدداً فيه.

2-8-0 اللسانيات العامة والحداثة النقدية للأدب

2-8-1 سوسير والمبنى الاختلافي للغة

ولا تقل أطروحات دي سوسير في اللسانيات العامة، وما اتصل بتعظيم الدال والشكل في الشكلية والنقد الجديد والبنيوية، أهمية في مرجعية التفكيكية، على الرغم من تضمن التفكيكية نقداً جذرياً لها ومجاوزتها إياها، كما هو حال التفكيكية مع كل ما يمكن حسابه من مرجعيات في خانة الدعم لها وإمدادها. فسوسير هو أبو العلامات، أي تعميم دلالة العلامة من اللغة اللسانية إلى «السيميولوجيا» العلم الذي تنبأ به وتصوَّر علم

(1) Spivak, Op. cit., p. xlvi
(2) Ibid., p. xlvi.

اللغة بالمعنى اللساني فرعاً من فروعه[1]، وسوسير -من ثم- أبو الفكر النظري البنيوي، الذي اتخذ من أطروحاته منهجاً استحال الوجود بموجبه إلى لغة مبنية، والممارسة المعرفية إلى قراءة بنيوية للعلامات.

وما يهمنا في شأن العلاقة بين سوسير والتفكيكية، هو تقديم سوسير نقداً لميتافيزيقيا الحضور (أي امتلاك الدال هوية جوهرية ذاتية متعالية، تجعل المعنى حاضراً وموحَّداً فيه، خارج حدود اللعبة اللغوية) ولمركزية الكلمة (أي دلالتها بذاتها) وهذا النقد هو وجهة التفكيكية وأساسها النظري. وكان هذا النقد لدى سوسير ماثلاً في تعريفه للغة بأنها نظام من العلامات Signs، والعلامة لا تحدِّدها صفة جوهرية فيها، بل تحدِّدها الاختلافات التي تميزها عن سواها من العلامات، كما أن كل مدلول في النظام اللغوي يجب أن يكون مختلفاً عن كل المدلولات الأخرى؛ فكلمة عِلْم -مثلاً- لا تعني شيئاً بوصفها دالاً إلا لأنها تختلف عن: سِلْم، وحُلْم، وعُقْم، وعِلْك... الخ ولا يمكن أن يعني مدلول العِلْم شيئاً إلا لاختلافه عن مدلول الجهل... الخ.

ولذلك فقد أكد سوسير أنه لا يوجد في اللغة صفات قائمة بذاتها وإنما اختلافات[2] وبالطبع فإن الاختلافات لا تكون حاضرة، ومن ثم لا يتحقق للكلمات الحضور الذي يجعلها مكتملة ودالة بذاتها، فالاختلافات تلغي ما هو جوهري أو مستقل بذاته في أي كلمة من الكلمات، وتلغيه في صفة اللغة بما يجعلها دوماً غير مكتملة. ولولا فرضية سوسير هذه لما كانت البنيوية لأنها «تدرس العلاقات القائمة بين عناصر في نظام يشترط كل منها وجود الآخر، وليس بين جواهر كلٌّ منها مستقلٌّ بذاته»[3] ولولا هذه الفرضية، أيضاً، لما كانت التفكيكية لأنها تمارس النقض للاكتمال والأصلية وثبات الدلالة بموجب مفهوم الاختلاف فيها الذي يجزِّئ الاكتمال ويؤجِّل تمامه.

وإلى هذه الاختلافات فإن قسمة العلامة عند سوسير إلى دال ومدلول، متلاصقين كوجهي الورقة، ترافقا بملاحظته عدم وجود صلة ضرورية بين الدال والمدلول، ولو كانت الصلة طبيعية لكان الناس يتحدثون لغة واحدة، ولما غدت كلمة «شجرة» في العربية، tree في الإنجليزية، و arbre في الفرنسية... الخ، ولما أدت بعض الكلمات

---

(1) فردينان دي سوسير، مصدره السابق، ص34. والدكتور يوئيل عزيز، مترجم سوسير، يختار في ترجمته «علم الإشارات» وهناك من يشير إليه بـ «علم الرموز» ومن يبقي على اللفظة الأجنبية «سيميولوجيا» أو «سيميوطيقا» Semiotics، أو يستخدم اللفظ العربي القديم «السيمياء»... الخ (انظر -مثلاً- استعراض الاختيارات المختلفة للنقاد العرب في الإشارة إلى المصطلح لدى عبد الله الغذامي، مرجعه السابق، ص ص42-43) وقد مضيت على استخدام السيميولوجيا، لأنها تحمل دلالة المصطلح الأوروبي وتاريخيته التي لا تتكامل في بديل عربي بشكل ميسور.

(2) المصدر نفسه، ص ص 40-41.

(3) جون ستروك (تحرير)، البنيوية وما بعدها: من ليفي شتراوس إلى دريدا، مقدمة المحرر، ص15.

أكثر من معنى، مثل دلالة «عين» في العربية على: عضو البصر، والبئر، والجاسوس، وقرص الشمس، والثقب في القربة، والنقرة في الركبة، والذهب، والسيد. وهذا مؤدى وَصْف سوسير للعلاقة بين الدال والمدلول بالاعتباطية arbitrary [1]. وهو مؤدى يحمل إلى جانب تصور المدلول لدى سوسير في «الصورة الذهنية للدال» وليس في المرجع وهو الشيء الذي يعنيه الدال، الدلالة على أهمية اللغات التي تكمن في صياغتها لعالم الأشياء، واختلافها في هذه الصياغة؛ فالشيء -فيما يقول سوسير- «لا يسبق وجهة النظر، بل إن وجهة النظر على ما يبدو هي التي تخلق الشيء»[2].

وقد مهد ذلك إلى نتيجة مهمة تبنتها التفكيكية ومجمل الاتجاهات النظرية في ما بعد البنيوية وهي عدم ثبات الدلالة، فاستقلال الدال والمدلول عن الشيء، يعني أن اللغة مستقلة عن الواقع، وسابقة عليه وبانية للتصور عنه: التصور الذي يتغير بين أفراد الناس وجماعاتهم، وهنا مكمن الخطورة في اللغة ومكمن ما ينتج في التصور للممارسة الأدبية التي لا يخصصها أكثر من تعريفها بأنها ابتكار مستمر للغة وتجديد لها، وأن المجازية هي حقيقة اشتغال اللغة عامة ولغة الأدب خاصة، وليست زخرفاً جزئياً وخارجيا فيها. وهذه تصورات مختلفة تمام الاختلاف عن مركزية الكلمة وميتافيزيقيا الحضور؛ أي عن ما يُنْتِج تصوراً عن ثبات الدلالة وعن ثانوية اللغة وهامشيتها وخارجيتها وشفافيتها عن المحتوى الذي يبقى -من الوجهة التي نقضتها التفكيكية- جوهرياً وسابقاً على اللغة ومستقلاً عنها.

لكن هذه النتيجة التي تشاركت في الإفادة من سـوسير فيها ومن الشكلية الروسية، وجهة النقد الجديد ونظرية الخلق والبنيوية، وبلغت تمامها لدى دريدا وما بعد البنيوية، لم تتمحض للاختلاف المرجئ Différance المهيمن على التفكيكية، ولم ينتقض فيها الأصل أو الأول الذي فقد أصليته وأوليته بموجب الاختلاف الذي يجزِّئ كل توهم للاكتمال ويؤجِّل تمامه. فلدى دريدا في كتابه «في علم الكتـابة» (Of Grammatology 1967) حيث الزلزلة لميتافيزيقيا الحضور ولمركزية اللوجوس بما يعكس التجاوب مع المفهوم الاختلافي والعلائقي للغة عند سوسير، نعثر على سوسير[3] متهماً بالتراتبية، التي تنتج عن تأكيده مركزية الكلام على الكتابة.

(1) مصدره السابق، ص ص 84-88.
(2) نفسه، ص26.
(3) جاك دريدا، في علم الكتابة، ص ص 101-109.

2-8-2 الشكلية وانقلاب العلاقة التقليدية بين الشكل والمضمون

وكانت وجهة التعظيم للغة والتأكيد على أهميتها، مقدمة ضرورية للمنجز المنهجي الذي أنتجته التفكيكية؛ ويبدو التعظيم للغة وتأكيد أهميتها لدى الشكليين الروس، في مفارقة اللغة لديهم الشفافية عن الموضوعات، والمطابقة للأشياء التي تدل عليها. وهم يستلهمون في هذا الصدد مقولات نيتشه وبرجسون، على حد وصف إبش وفوكيما[1]. لكن هذه الصفة للغة مبدئية لديهم، في انقلاب المفهوم التقليدي للعلاقة بين الشكل والمضمون، الذي يؤخر الشكل ويرتبه على المضمون.

والمهم هنا هو نمو هذه الصفة وتبلورها بشكل أكثر وضوحاً واعتماداً في البنيوية والتفكيكية، وما أصاب المفهوم الأدبي وقيمته الجمالية من تبدل، كان التغريب أي الخروج عن المألوف -لدى شكلوفسكي مثلاً- عنوانها، وكان تأويل العمل الأدبي وتقويمه معرضين للتغير -فيما ذهب موكاروفسكي- بحسب تغير الخلفية الثقافية والاجتماعية[2]. ولقد رأينا اتكاء التفكيكية على الاتجاهات الأدبية الطليعية التي قوضت مركزية المؤلف والواقع والمنطق، واستبدلت بها اللغة، حتى صار النص حدثاً لغوياً خالصاً، كما هو نص «محاكاة» لمالارامية الذي تجلى في وصف دريدا له، مفهوم الكتابة الأدبية من وجهة التفكيكية.

وإذا كان النقد الجديد منذ العشرينات وإلى نهاية الخمسينات من القرن العشرين قد هيمن على التصور الأدبي -خصوصاً في بريطانيا وأمريكا- بتمثّله خصائص الأدب كما تجسدت في نتاج الحركات الحداثية والطليعية، واستلهامه المفاهيم النظرية للخلق، وكانت البنيوية مدينة له كما هي مدينة -في جانب أو آخر- لسوسير والشكلية الروسية، في استبدال العلاقات في داخل العمل الأدبي وتكوينه اللغوي، بأي علاقة له بما هو خارج عنه كالعلاقة بالتاريخ أو بالمؤلف، وما ينشأ عن ذلك من دوافع ومقاصد وأهداف وانتماء؛ فقد ظفرت التفكيكية بحصاد ذلك، فكانت في المسار النصي نفسه، لا ترى غير اللغة، وليس التاريخ والمؤلف والواقع والمعنى شيئاً متصوراً خارج التسمية والنصية.

وكان النقد الجديد -على وجه الخصوص- مؤدى ذا قيمة في التفكيكية باتجاه مجاوزة التصور التبسيطي والسطحي للغة الذي يقف عند شفافيتها عن المعاني، وثبات دلالتها؛ وذلك بتأكيده على ما يمتاز به التكنيك الحداثي في الأعمال الأدبية من

(1) إلرود إبش، و د. و. فوكيما، مرجعهما السابق، ص ص 25-26.
(2) إلرود إبش، و د. و. فوكيما، مرجعهما السابق، ص 26، 30.

غموض وتناقض وتهكم وصراع ومعان ضمنية، وتجسيد ما سماه أمبرتو إيكو «الأعمال المفتوحة»[1] التي لا ينغلق معناها في دلالة ثابتة ونهائية، ومن ثم استدعاء دور القارئ لملأ الفجوات وإعادة بناء النص، الذي أصبح القارئ منتجاً له لا مستهلكاً، كما رأينا ذلك عند بارت[2].

ولا نستطيع أن نجاوز علاقة النقد الجديد بالتفكيكية من دون أن نقف على طابع اللغة الاستعاري فيها، فاللغة -تفكيكياً- ليست مستقرة، ولا يوجد معنى ثابت في النصوص. وإذا كان نيتشه قد نظر إلى اللغة -فيما عرضنا- بهذه الصفة الاستعارية، وكانت الحقيقة عنده استعارات مختلفة، فإن النقد الجديد قد عمَّق هذه الصفة في اللغة، ورتشاردز - مثلاً- يقول: «إن الاستعارة هي المبدأ الحاضر أبداً في اللغة» و«كلماتنا تحوِّل معانيها على الرغم من الافتراض الذي يرى أن الكلمات ذات معان ثابتة محددة»[3]. وهو يعلن أن هذه النظرة مفارقة للنظرة التقليدية للغة وللاستعارة التي تتصور الاستعارة مسألة لفظية، أي مسألة تحويل أو استبدال للكلمات، فالفكر لديه استعاري، والسؤال عن عمل اللغة هو سؤال عن عمل الفكر والشعور وكل أنماط النشاط الذهني[4]. وبالقطع فإن ريتشاردز هنا لا يصل إلى ما وصلت إليه التفكيكية من إحالة اللغة والمعنى على لعب الدوال وتطايرها، ولكنه يتلاقى معها بأكثر من صفة.

2-8-3 تلاقي البنيوية والتفكيكية وتنافرهما

2-8-3-1 التفكيكية تصحيح بنيوي

ولسنا في حاجة إلى تكرار الوصف لعلاقة الاقتضاء والتلازم بين البنيوية والتفكيكية التي كانت «مابعد البنيوية» في اشتمال دلالتها على التفكيكية، علامتها الواضحة، وكان الوصف لهما عند بعض النقاد -فيما قدمناه- بالاندراج في نظرية موحّدة، أو بأن ما بعد البنيويين هم بنيويون اكتشفوا خطأ طرائقهم، علامة أكثر وضوحاً عليها. لكن علاقة الاقتضاء والتلازم تلك، وهي دلالة اختلاف ومجاوزة في الوقت نفسه، تدفعنا إلى التساؤل عن الأهمية المرجعية للبنيوية في فكر التفكيكية ووجهتها.

ففي لحظة زمنية محددة ضمن مرحلة الازدهار البنيوي، وتحديداً في أكتوبر عام 1966م حضر دريدا إلى ندوة بعنوان «لغات النقد وعلوم الإنسان» في جامعة جون

---

(1) انظر، أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، اللاذقية: دار الحوار، 2001م، ص ص 16-43.
(2) انظر Culler, Op. cit., pp. 36-38
(3) آ. أ. ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص ص 93-94.
(4) نفسه، ص ص 95-96.

هوبكنز في الولايات المتحدة، وقدم ورقته «البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية»[1] التي أصبحت مبتدأ التاريخ للتفكيكية ومنعطفها، بما طرحته من نقض لما تفترضه البنية من مركز، والتفكيك لما بدا فيها أنه فطري وحتمي، أو أن البنيوية تمارس العلمية في وصفه وقراءته. وهو -فيما تبرهن الورقة- تركيب يمكن -كما أصبح مبدأ الممارسة التفكيكية- إعادة تركيبه وبنائه لتبيين القمع والأسر للمعنى الذي غدت البنيوية أحد تجلياتهما.

وأحسب أن مفصلية البنيوية باتجاه التفكيكية بالمعنى المطروح أعلاه، تعود إلى اكتشاف خطأ التصور البنيوي قياساً على نتائجه. وهذا الخطأ -من وجهة التفكيكية- هو بحث البنيوية عن الثابت فيما بين الاختلافات السطحية، وأن المعنى يكمن في النظام، أي في وجود مركز واحد. وهذه وجهة تمحو الاختلافات وتحيل على مركز البنية الواحد الوحيد، على العكس مما ذهبت إليه التفكيكية من التأكيد على الاختلاف وتعدد المركز.

وإذا كانت البنيوية قد خلخلت المركزية الغربية، وذلك باستبدالها الاختلافات ببنية ثابتة واحدة، توحِّد -مثلاً- في دراسات شتراوس الأنثربولوجية والإثنولوجية، بين «البدائيين» والأوربيين، في عقل إنساني واحد في كل مكان ومتشابه (تحريم الزواج من المحارم مثلاً) ويحتوي على القدرات نفسها، فإن محو التشابه هذا كشف لدى دريدا في الموضوع نفسه، عن سقوط شتراوس في التمركز العرقي، ومن غير علمه، وكانت لغة شتراوس دليل دريدا إلى تمركز شتراوس، باشتمالها على تشبيهاته للبدائيين بالحيوانات ووصفه لهم بالسذاجة، وتمييزهم بعدم العلم بالكتابة، التي يُرجِع إليها العنف والسلطة، ولكنه -أيضاً- يميز بها مجتمعات التاريخ والقيمة الثقافية، ثم يتمنى أن يبقى «البدائيون» دون معرفة لها كي تبقى لهم براءتهم وسماحتهم وحريتهم![2].

2-8-3-2 المبدأ البنيوي في منظور جديد

ولم تكن البنيوية وحدها مجال تجلي المركز ووجوبه، فتاريخ المعرفة والفلسفة قبلها لا يختلف عنها، إنه -فيما رأى دريدا- حلقات من استبدالات مركز بمركز، وسلسلة متصلة من حتميات المركز. وهو كل الأسماء التي تدل على الأسس، والمبادئ،

(1) نُشِرت الورقة ضمن كتاب دريدا Writing and Difference الصادر عام 1967، وهو العام نفسه الذي ظهر فيه كتابه «في علم الكتابة»، وترجمها إلى العربية -فيما أحلنا عليها من قبل- جابر عصفور، وراجعتها على الأصل الفرنسي، هدى وصفي، مجلة فصول، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، م 11، ع 4، شتاء 1993، ص ص 230-244.

(2) انظر، جاك دريدا، في علم الكتابة، ص ص 227-275.

والمركز، وتشير إلى حضور ثابت: المثال، والأصل، والغاية، والماهية، والوجود، والجوهر، والموضوع، والوعي، والضمير، والإنسان... الخ[1]. وتبرز أهمية البنيوية للتفكيكية في استعارة دريدا مبدأها في الفهم والتحليل، وهو الاعتماد على التقابل الثنائي بين المفاهيم: الذات والموضوع، الطبيعة والثقافة، الذكر والأنثى، الخير والشر... الخ واكتشفت التفكيكية أن هذا التقابل في الإنتاج الفكري والثقافي، ينبني على تراتب أي أولية أو أفضلية وعلواً... في أحدهما، وهذا معنى وجود مركز في البنية، وليس هناك بنية من غير مركز وتقابل ثنائي.

هذا التصور البنيوي الذي تمت استعارته في التفكيكية، يمثل قيمة مرجعية في التأسيس لها، وذلك بقيامها على تفكيك التقابل، ونقض التراتب -بدلاً من بنائه- ففي كل تقابل ثنائي -من وجهة التفكيكية- وجوه تلاق في جانب أو آخر، وليس هناك تضاد أو تقابل تام، ولذلك فإن التراتب تركيب وليس طبيعة، وإيديولوجيا وليس واقعاً، وتفكيك هذا التراتب يكشف عن الإيديولوجيا، ويرسم محدوديتها ونسبيتها وعدم إطلاقيتها، ويطلق المعنى من أسره البنيوي.

ولم تقتصر إفادة التفكيكية من البنيوية في إقامة المبنى النظري الذي وجدته جاهزاً لممارسة جهد عكسي لتفكيكه، بل تعدت ذلك إلى فكرة البنية من حيث هي افتراض وخيال يقترحه الدارس البنيوي للتفسير، ويمكن أن نقتطف لتوضيح ذلك ما يورده ليتش في شأن العلاقة بين الأبوين للتفكيكية والبنيوية: دريدا وشتراوس، قائلاً: «ما يعجب دريدا في شتراوس هو التعليق المتعمَّد للمركز، والأصل، والموضوع المثبت، والجذر المطلق. ومع الإعجاب يقبس دريدا قول شتراوس في مفتتح علم الأساطير: وحدة الأسطورة ليست أكثر من ميل وإسقاط ولا يمكن أن تعكس حالة أو لحظة معينة من الأسطورة؛ إنها ظاهرة من الخيال، تَنْتُج عن محاولة التفسير ووظيفتها أن تمنح الأسطورة صيغة تركيبية وتمنع تحطمها في اختلاط المتضادات»[2]. وهذه إشارة إلى المدار الذي تقارنت فيه البنيوية والتفكيكية من حيث التعويل على دور القارئ وولادته المترتبة على «موت المؤلف»؛ تلك التسمية التي أطلقها رولان بارت في مقاله المعنون بها (1968) على لحظة الانصراف المنهجي والنظري عن المؤلف، والمجاوزة له.

(1) جاك دريدا، البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية، ص235.

(2) Leitch, Op. cit., p. 36.

2-9-0 من وجهة التأويل النصوصي

لكن الحديث عن القارئ هو حديث عن تفسير النص وتأويله، فهل يمكن تفريغ التفكيكية من هذه الوجهة عن الهرمنيوطيقا[1]، بوصف الأخيرة نظرية عامة في التأويل وممارسة قديمة له، أو مماهاتهما؟

إن التفكيكية استراتيجية قراءة، وهي من هذه الزاوية تنضوي في مجال الهرمنيوطيقا، وتتشابه معها في طبيعة الممارسة، خصوصاً في ذلك الاتجاه من الهرمينوطيقا الذي ينكر المعنى الثابت والمحدد في النص، كما عند جادامر، وهو الاتجاه نفسه الذي تزلزلت فيه مقولة العلاقة بين المعنى والمؤلف، واستبدلت بها العلاقة بين النص والقارئ، حتى لم يعد هناك -كما في التفكيك- تأويل صحيح للنص أو معنى أوحد، وأصبح التأويل فعل القراءة التي تتغير بتغير التاريخ والأفراد.

ولا بد أن نلتفت، في هذا الصدد، إلى سلسلة الإحالات اللامتناهية التي ينتجها النص في تصور التفكيكية، بسبب ما أسسته للنص من غياب المؤلف ونَفْي قصده إلى معنى، وغياب الشيء المحال عليه أو المرجع، ومن ثم هيمنة الاختلاف المرجئ، وهذا تخصيص لاستراتيجية القراءة التفكيكية، يقطع مع أي وجهة في التفسير أو التأويل تبحث عن وحدة لمعاني النص، أو كلية، أو تماسك، أو معنى نهائي، وتقطع مع التصور لمعنى محتجب في النص، لا تستغرقه قراءة. إنها -على عكس ذلك- تحدٍّ للوحدة والكلية والمعنى المحدَّد والنهائي، بما يكشف في هذه الدعاوى عن التركيب لها وعما تخبئه من التدجين ومن نظر محدود بحدوده الإيديولوجية.

2-9-1 التأويل الصوفي والكتابة الصوفية

ويتشابه التأويل اللانهائي للنصوص في التفكيكية، ضمن مدار تشابهها مع الهرمنيوطيقا، أكثر ما يتشابه، مع التأويل الصوفي للنص المقدس، سواء عند متصوفين مسيحيين مثل ديونيسيوس المنتحل Pseudo- Dionysius (؟- 532م) وإيكهارت Meister Eckhart (1260-1327) وغيرهما ممن استدعى الوصف لهم لدى عدد من

(1) يمكن أن نعود إلى معجم أبرامز للمصطلحات الأدبية، لنتبين أن «مصطلح الهرمنيوطيقا Hermeneutics، يشير أساساً إلى صياغة مبادئ التأويل التي تنطبق خصوصاً على الكتاب المقدس» ومنذ القرن التاسع عشر أصبحت تعني بصفة عامة نظرية التأويل. وفي هذا المعنى تبدو العلاقة مع نظرية الأدب والنقد الأدبي، في الترابط بين ماهية الأدب وطبيعته وما ينتج عنه من معنى سواء بتصور العلاقة بين المعنى والمؤلف أو بين المعنى والنص، ومجازية الأدب أو حرفيته... الخ. انظر،

M. H. Abrams, Aglossary Of Literary Terms, 6 th ed, Orlando: Harcourt Brace , 1993 , pp. 9194-.

الباحثين بأنهم «أسلاف التفكيك» لأنهم قاموا بتفكيك مركزية اللوجوس في عقائدهم، واجتهد دريدا في الكشف عن الصلة بينهم وبين هايديجر[1]، أم في مذهب التفسير الصوفي اليهودي للكتاب المقدس، المعروف بالكبَّالا (القبالة) Kabbalism[2] أم في العلاقة بالتصوف الإسلامي، تلك التي ألف إيان ألموند Ian Almond، عنها كتابه: «التصوف والتفكيك: درس مقارن بين ابن عربي ودريدا» (2004)[3]، على الرغم من عدم اطلاع دريدا على محيي الدين بن عربي (558هـ/ 1164م- 638هـ/ 1240م)، ومن قلة الإشارات في مؤلفاته إلى الثقافة الإسلامية، وهو المولود في الجزائر. وهي دراسة تقارن ابن عربي بإيكهارت في المسيحية[4]، وتقارن بين التصوف بإجمال والتفكيكية.

وعلى أي حال، فإن وجوه التشابه بين التفسير الصوفي إجمالاً، وهو تفسير يتعلق بالنص المقدس، والتفسير التفكيكي، تنبع أول ما تنبع، من عدم الإيمان بسر محدود وقاطع في النص، أي الإيمان أن النص حامل يبث معاني جديدة باستمرار طبقاً لموقف القارئ ولحظته، وهي معاني لا تنتهي، وكشف مؤجل دوماً، والنص المقدس، كما هو حال القرآن عند ابن عربي «بحر لا ساحل له»[5]. وهذا الموقف هو ما يتسع لدى دريدا ليشمل كل كتاب، فلا نص له معنى واحد أو معنى حرفي صحيح.

وتتشارك التفكيكية مع التصوف في الارتياب في الفكر العقلاني الميتافيزيقي، وفي الإدراك لقدرة اللغة على الخلق، وإحالة الهوية على الاختلاف[6]. وتسري روح تحررية في التصوف والتفكيكية؛ فإذا كان نقض الحضور وتفكيك المعنى المحدد الثابت فضاء دلالة على الحرية والحركة المستمرة في التفكيكية، فإن ضيق المتصوفة بالقيود وهيامهم بالحرية أمر شائع في أدبياتهم، لكنها لا تخص التحرر بالمعنى الاجتماعي أو لا تعنيه مباشرة، بل تعني «إعتاق فكرة امتناع الحق على المعرفة، وإعتاق فكرة امتناع الكتابة على

(1) Jacques Derrida, How to Avoid Speaking: Denials, trans. Ken Frieden, in: Derrida and Negative Theology, ed. Harold Coward and Toby Foshay, Albany state: University of New York, 1992, pp. 79-80.

(2) انظر، سعد البازعي، المكون اليهودي في الحضارة الغربية، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، 2007م. والدكتور البازعي يخص في حديثه عن دريدا مرجعيته في «المدراش»، ويعني تراث تفسير النصوص المقدسة عند الجماعات اليهودية، أي مجمل سياق الهرمنيوطيقا التلمودية، ص ص -364 369، في حين يخص مرجعية «القبَّالة»، وهي قراءة تصوفية يهودية للكتاب المقدس، في حديثه عن هارولد بلوم، ص ص 385-388. وتلك دلالة خصوص وعموم، بحيث تشتمل علاقة دريدا بالمدراش، على علاقته ذات البعد التصوفي القبّالي الذي يأخذ خصائص الإحالات اللامتناهية للمعنى.

(3) ترجمه إلى العربية، حسام نايل، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2011م.

(4) انظر، المرجع نفسه، ص ص 29-31.

(5) نفسه، ص ص 130-134.

(6) نفسه، ص29.

التحكم أو الضبط من أغلال الفكر العقلاني الميتافيزيقي وقيوده»[1]. ويمكن أن نعود إلى كتب الصوفيين وأساليب تعبيرهم، لنجد لغة ليست مألوفة، لغة حية جديدة، يبدو فيها كل شيء رمزاً، أي تتعدد دلالته، فلا تقول الأشياء بشكل كامل ونهائي، وتنتهك لغة العادة والعقل، وتخلق عالماً داخل العالم: عالم أحلام ورؤى.

ولذلك تبدو لغة مبهمة وعميقة المدى وحفية بالجمع بين المتناقضات والصور المتضادة. مثل قول ابن عربي: «الحب حجاب عن نفسه، فإنه يطلبك بالفناء والبقاء، وهما ضدان، وهما من أحكام الحب، لأنه يطالبك بطلب المشاهدة، وهي البهت فيفنيك عنك، ويطالبك بامتثال الأمر فيبقيك معك...»[2]. أو قول النفّري: «وقال لي معرفة لا جهل فيها لا تبدو، وجهل لا معرفة فيه لا يبدو»[3] «وقال لي اقعد في ثقب الإبرة ولا تبرح وإذا دخل الخيط في الإبرة فلا تمسكه وإذا خرج فلا تمده وافرح فإني لا أحب إلا الفرحان...»[4]. وما يرد عن الشبلي أنه قال يوماً لأصحابه: «يا قوم! أمر إلى ما لا وراء فلا أرى إلا وراء، وأمر يميناً وشمالاً إلى مالا وراء فلا أرى إلا وراء، ثم أرجع فأرى هذا كله في شعرة من خنصري»[5].

ومعنى ذلك أن الصوفية استراتيجية قراءة وتأويل وبالقدر نفسه استراتيجية كتابة، أي مذهب خاص في فهم اللغة وفي ممارستها. وهي من هذه الوجهة تتلاقى مع السوريالية في أكثر من وجه، وبخاصة الحديث عند ابن عربي وأندريه بريتون عن نقطة تنحل عندها جميع المتناقضات، على اختلاف بينهما في الأفق الذي يترامیان بدلالة هذه النقطة إليه. وتجليات اللغة لديهما في الإحالة على الباطني والخفي وفي التحرر من كل رقابة يمارسها العقل، وهيام بالحلم... الخ[6] وفي مجمل تشوف الكتابة الصوفية إلى الرؤيا

---

(1) نفسه، ص39.
(2) محيي الدين بن عربي، كتاب الحُجُب، عناية عاصم إبراهيم الكيالي، (د.ت، ص103.
(3) محمد بن عبد الجبار النفّري، كتاب المواقف، تحقيق: ارثر يوحنا أربري، القاهرة: مكتبة المثنى (د.ت، ص67.
(4) نفسه، ص75.
(5) نقلًا عن: عبد الرحمن بدوي، شطحات الصوفية، الكويت: وكالة المطبوعات (دون تاريخ) ج1، ص 42.
(6) يتعرف الشطح لدى المتصوفة، كما لدى أبي نصر السراج الطوسي(توفي 378 هـ/ 988 م)، بأنه: «عبارة مستغرقة في وصف وجد فاض بقوته، وهاج بشدة غليانه وغلبته» (أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، تحقيق: عبد الحليم محمود وطه سرور، القاهرة وبغداد: دار الكتب الحديثة ومكتبة المثنى، 1380هـ/ 1960م، ص453) ويضيف الطوسي واصفاً مقدار التحرر فيه لدى المتصوفة من الرقابة أو الإحالة على الظاهر: «فكل واحد منهم ينطق بحقيقة ما وجد... لأنهم لا يرون حالاً أعلى من حالهم» نفسه، ص454. وهو يأتي -فيما يصفه عبد الرحمن بدوي- نتيجة وجد عنيف لا يستطيع صاحبه كتمانه، ويحدث الشطح والصوفي في حال من عدم الشعور (عبد الرحمن بدوي، مرجعه السابق، ص ص 10-11) وهناك دراسات عربية، عن العلاقة بين الصوفية والسريالية وشعر الحداثة، لدى -مثلاً- أدونيس: الصوفية والسوريالية، بيروت: دار الساقي، 1991، وعصام محفوظ، السوريالية وتفاعلاتها العربية، بيروت: المؤسسة العامة للدراسات والنشر، ط1، 1987، ص ص 21-24، وعبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، بيروت: مؤسسة نوفل، ط1، 1980م: ص ص96-104). انظر مقارنة أدونيس بين ابن عربي وبريتون في شأن الجمع بين المتناقضات، مرجعه السابق، ص49. وانظر عن وجهة الحضور للدين والتعويل عليه في الحداثة =

ومجاوزتها للعقل وثوريتها التحررية تلاق مع نزعات الحداثة الأدبية في أوربا[1] التي مثلت، من منظور التفكيكية، أنموذج الكتابة المجاوزة لمركزية المنطق.

2-9-2 بين التصوف والسيميولوجيا والتفكيك

ولا يقتصر تشابه التأويل اللانهائي للنصوص في التفكيكية مع التأويل الصوفي، بل يضاف إلى ذلك تشابه مع التأويل فالسيميولوجيا لدى شارل بيرس. فدريدا يحيل على بيرس[2] في شأن إشارته إلى نمو الرموز وتطورها من علامات أخرى، وأننا نفكر فقط بالعلامات (أي باللغة) فالعلامة تحيل على علامة وليس على شيء. إن السيميولوجيا عند بيرس -فيما يصف دريدا- لم تعد تعتمد على منطق، فالمنطق ليس إلا اسماً آخر للسيميولوجيا، أي مذهباً صورياً للعلامات، وليس -كما في المفهوم التقليدي للمنطق- الذي توجهه قيمة الحقيقة.

لقد وجد دريدا، أن بيرس يتوغل في اتجاه ما صار دريدا يسميه تفكيك المدلول المتعالي الذي يضع في لحظة أو أخرى، نهاية مطمئنة للإحالة من علامة إلى أخرى. فبيرس يرى أن عدم تحديد الإحالة هو المعيار الذي يسمح بالإدراك بأننا نتعامل مع نظام للعلامات، ولذلك فإن ما يطلق حركة الدلالة (أي الإحالة غير المتناهية لها) هو الذي يجعل انقطاعها مستحيلاً، فالشيء نفسه علامة. وينتهي دريدا إلى القول: «وبواسطة إحلال لن يكون إلا لفظياً، ينبغي أن نستبدل بالسيميولوجيا، علم الكتابة في برنامج دروس في علم اللغة العام»[3]. أي في كتاب سوسير.

فعلم الكتابة، في هذا الإحلال، هو الذي يخصص تحرر العلامات من أن تظل محكومة باللسانيات، بحسب قياس سوسير الذي جعل اللسانيات جزءاً من السيميولوجيا في نبوءته التي تضمنها كتابه الذي أشار إليه دريدا هنا «دروس في علم اللغة العام». وهو إحلال يجاوز اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول عند سوسير، إلى الأطروحة

= الأوروبية، مقالنا: تقويم الحداثة، مجلة المنهل، عدد نوفمبر-ديسمبر، 2014، 81. وقد أشارت سوزن بكمورس، إلى العلاقة بين أندريه بريتون، أبرز رواد السوريالية، وبين الصوفية اليهودية المعروفة بالكابالا (القبالة) انظر، Susan Buck-Morss, Op. cit., p. 125.

(1) يمكن من هذه الوجهة، ملاحظة نظرية الكتابة الشعرية لدى الرمزية، والأسلوب الذي كتب به رامبو قصائده النثرية «الإشراقات» التي يوحي عنوانها في حد ذاته بالمعاني الصوفية. وفي قصائد بودلير وفاليري ومالارامية كما في قصائد أزراباوند وإليوت وغيرهما، كثير من الملامح الصوفية (انظر -مثلاً- الملامح اللغوية لدى أولئك من الوجهة التي نحن بصددها، في كتاب: هوجو فردريتش، ثورة الشعر الحديث، ترجمة: عبد الغفار مكاوي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972م. وفي رواية «أوليس» لجمس جويس، كمثال على رواية تيار اللاوعي، تجليات تصوفية عديدة.

(2) جاك دريدا، في علم الكتابة، ص ص 127-131.

(3) نفسه ص131.

الأساسية في «علم الكتابة» وفي التفكيكية إجمالاً: «الاختلاف المرجئ» ومن ثم الإحالة اللامتناهية للمعنى، بما يخيل تطابقاً في مدى هذا اللاتناهي بين دريدا وبيرس.

ونستطيع أن نتلمس ملامح التشابه هذه مع أمبرتو إيكو[1] الذي يجمع وجوه التشابه بين ما يطلق عليه «المقاربة الهرمسية للنصوص» وبين المقاربات المعاصرة بما فيها السيميولوجيا والتفكيكية، وهي ملامح ترينا مرجعية التفكيكية، في مقولات الصوفية التي يتخذ إيكو نموذجها من الهرمسية، وفي السيميولوجيا، فالتفكيكية لا تختلف عنهما في حسبان النص كوناً مفتوحاً (open-end) بإمكان المؤول أن يكتشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية. وهو يرى مثلهما عجز اللغة عن الإمساك بدلالة وحيدة ومعطاة بشكل سابق، ولذلك يتشابهون في النفي لادعاء أي نص أنه يثبت شيئاً ما، أو يريد أن يقول (كذا) لأنه لا ينتج إلا سلسلة من الإحالات.

وعلى رغم ذلك فإن أحداً من المناهج الثلاثة لا يطابق الآخرَيْن تمام المطابقة؛ فالمقاربة الصوفية إذ تؤمن بأن النص «بحر لا ساحل له» وأن معانيه لا تنفد ولا تتناهى، وأنها تقتدر على الانتقال من مدلول إلى آخر، ومن تشابه إلى آخر، ومن رابط إلى آخر دون ضابط أو رقيب، فإنها على عكس المقاربة التفكيكية على يقين بوجود مدلول كوني واحد ومتعال، تنتهي عنده -فيما تتصور- كل المتناقضات، ويستعصي على أي تحديد.

ولهذا فإن إيكو يخصص صفة المدلول لديها بالامتلاء، فهي تبحث في كل نص، بما في ذلك النص الكبير للعالم، عن امتلاء المدلول لا عن غيابه، والمدلول النهائي سر يستعصي على الإدراك[2]. ويمكننا أن نقرأ في ذلك تحرير الدلالة ومفارقتها للظاهر لدى الصوفية من أجل هدف روحي تترسمه في المقاربة للنص أو في الرؤيا للعالم، وهو هدف لا تتمثله التفكيكية. فإذا كان النص لدى الصوفية ممتلئ بالمعنى و«بحر لا ساحل له»[3] فإن النص عند دريدا: «فقير» «ابن بائس» «ابن ضال» «يتيم» «قاتل للأب» «ليس من ولادة كريمة» «ما هو بثمرة ولادة شرعية» «لقيط» «خارج على القانون» ...[4] وهو، إذن، يستمد غناه من القراءة، ولا يحوي سراً كما هو سر النص عند الصوفية الذي يجعل النص المقدس لديهم ممتنعاً عن التناول، وخفياً لا يضارعه أبداً أي تفسير يقدَّم له.

---

(1) أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000، ص42.

(2) نفسه، ص ص118-119.

(3) انظر، ابن عربي، الفتوحات المكية، القاهرة: دار الكتب العربية الكبرى، (د.ت)،ج2 ص 518، وقارن بوصف إيكهارت، للنص المقدس لديه: «ما من حكيم يحاول سبر غوره إلا وجده أعمق مما ظن فيكتشف فيه أكثر مما اكتشف. ومهما سمعنا ومهما قيل لنا فهو يتضمن معنى آخ خفياً» نقلاً عن: أيان ألموند، مرجعه السابق، ص139.

(4) انظر، جاك دريدا، صيدلية أفلاطون، ترجمة: كاظم جهاد، تونس: دار الجنوب، 1997، ص ص 106-109.

وإذا تحدثنا عن تعدد التأويل ولا نهائيته وعن سخاء النص وغناه لدى الصوفية فنحن نعني النص المقدس، في حين تعمم التفكيكية ذلك على مطلق النص المكتوب. لكن التفكيكية إذ تسبغ على القراءة صفة الخطأ دائماً، على النحو الذي جعل هارولد بلوم يقول بضرورة القراءة الخاطئة «The Necessity of Misreading» في النصوص خارج السياق النفعي[1]، وهو الوجه الموازي للمعنى الذي ينقله ليتش عن بول ديمان، قائلاً: «أيّ نقد أو تأويل يهدف إلى إنجاز قراءات صحيحة أو مضبوطة هو مضلِّل»[2]، فإن التفسير الصوفي يستبعد بعض التفسيرات للنص المقدس، كاستبعاد ابن عربي بعض تفاسير القرآن، ووصفه لها بأنها «بعيدة الاحتمال» أو «غريبة» أو «من هوى النفس».

وهي لديه تلك التفاسير التي لا تخلص للحقيقة القرآنية مثل تفسيرات علماء السلطان والتفسيرات المتبعة للأهواء. يقول: «واعلم أنه لما غلبت الأهواء على النفوس وطلبت العلماء المراتب عند الملوك تركوا المحجة البيضاء وجنحوا إلى التأويلات البعيدة ليمشوا أغراض الملوك فيما لهم فيه هوى نفس ليستندوا في ذلك إلى أمر شرعي مع كون الفقيه ربما لا يعتقد ذلك»[3]. ويضيف إلى ذلك قوله: «فلتعلم أن الشيطان قد مكنه الله من حضرة الخيال وجعل له سلطاناً فيها، فإذا رأى الفقيه يميل إلى هوى يعرف أنه يردي عند الله زيَّن له سوء عمله بتأويل غريب يمهد له فيه وجهاً يحسِّنه في نظره»[4]. ويمضي ليستهجن التفاسير التي تفتقر إلى التناسب بين ظاهر الكلام ومعناه، بين المعنى الحرفي والتفسير[5].

وعلى رغم ذلك فلا نملك إلا أن نقف مع أيان ألموند في حيرته من عدم تكشف صلة أو مناسبة في تفسير ابن عربي نفسه بين ظاهر بعض الآيات وتأويله لها[6]. وهذا يفضي بنا إلى ملمح آخر في القراءة الصوفية للنص، يفرقها عن التفكيكية، وعن مجمل النظرية الحديثة للنص والقراءة، وهو رهنها لـ«العارفين» والضن بها على غير المتصوفة، فليس خطأ التفسير من وجهتها إلا في المسافة التي تنتج الاحتكار للمعنى صوفياً، ومن ثم الدوران في إنتاج معاني قديمة لا تتجدد.

---

(1) نقلا عن: Culler, Op. cit., p. 175.
(2) Leitch, Op. cit., p. 185.

(3) ابن عربي، مرجعه السابق، ج3 ص69.
(4) نفسه، ج3 ص 70. وقارن، أيان ألموند، التصوف والتفكيك، ص ص 152-153.
(5) انظر، ابن عربي، مرجعه السابق، ج2 ص ص 594-595.
(6) أيان ألموند، مرجعه السابق، ص ص154-155، وهو يضرب لذلك أمثلة من تأويل ابن عربي، مثل تفسيره لقوله تعالى: «يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة» (النساء: 1) ابن عربي، فصوص الحكم، تحقيق: أبو العلا عفيفي، بيروت: دار الكتاب العربي (د.ت)، ص 56.

2-9-3 مقارنة بين التفكيكية والسيميولوجيا

وعلى الرغم من وجوه التقارب بين التفكيكية والسيميولوجيا في شأن الإحالات اللامتناهية للمعنى، فإن مبنى هذه الإحالات السميولوجي، كما تجلت لدى بيرس، يخالف واقعها التفكيكي عند دريدا. وقد كتبت الباحثة البولندية هانا جورفيتش، مقالاً، في ضوء تحليل أمبرتو إيكو للعلاقة بين بيرس ودريدا، ونُشر ضمن كتاب يجمع قراءات لإيكو، لكنه مهم في سياقنا هنا، لتركيزه على جلاء وجوه التناقض والتضاد بين السيميولوجيا والتفكيكية[1].

وأول ما تقف عليه جورفتش هو موقف المعارضة لصفة التقارب والتشابه بينهما، فالتحليل للعلاقة في هذا الصدد استثير بطريقة دريدا في الحديث عن بيرس والسيميولوجيا لديه؛ لأن طريقة دريدا تلك، توحي أن سيميولوجيا بيرس ساعدت في رصف الطريق إلى التفكيكية أو كانت الخطوة الأولى إلى تفكيك العلامة. ومن ثم فإن دريدا صنع وهم التقارب بين التفكيكية والسيميولوجيا، وهذا ليس إلا تفسيرا خاطئاً لبيرس[2].

2-9-3-1 مفهوم العلامة

وقد بدا مفهوم «العلامة» Sign موضع اختلاف وتناقض بين السيميولوجيا والتفكيكية، فالسيميولوجيا تعرِّف العلامة، بوصفها علاقة ثلاثية بين العلامة نفسها، وموضوعها كشيء ممثَّل بواسطة العلامة، ومعناها المدرك بواسطة علامة أخرى[3]. وهذا النمط من العلاقة الثلاثية هو ظاهرة «التمثيل» Representation وهي جوهرية للعلامة لتكون علامة، وبدونها لا يوجد علامة إطلاقاً. لكن هذا المعنى التصنيفي للعلامة مرفوض جذرياً من قبل التفكيكية، فالنقطة الرئيسة لدى دريدا أن يفكك مفهوم العلامة، وذلك ليكتشف معناها الخفي، وليجد بعض قرائن غير منطوقة، وشيئاً آخر غير وجودها

---

(1) Hanna Buczynska Garewicz, Semiotics and Deconstruction, in, Reading Eco: An Antholoy, ed. Rocco Capozzi, Bloomington: Indiana University press, 1997, pp. 163-172.

(2) Ibid., p.163.

(3) تبدو المكونات الثلاثة للعلامة الثلاثية عند بيرس موازية، لمكوناتها عند سوسير، فهي مكونة عند بيرس من: الممثل Representamen وهو «الشيء الذي ينوب لشخص ما عن شيء ما من وجهة ما وبصفة ما» والمفسر Interpretant للعلامة الأولى أي للمثل، والشيء object وهو ما تنوب عنه العلامة أي موضوعها (انظر، تشارلز بيرس، تصنيف العلامات، ترجمة : فريال جبوري غزول، ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة- مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، القاهرة: دار إلياس، 1986، ص ص 137-138). ولدى سوسير تتألف العلامة، مثل كلمة شجرة، من الدال Signifier وهو الصورة الصوتية التي تجمع حروف كلمة «شجرة» (أي ما يطلق عليه بيرس الممثل) والمدلول Signified (وهو المفسر عند بيرس) وهو ليس الشيء وإنما الصورة الذهنية أو المفهوم، والمرجع أو الشيء، وهو الوجود الحقيقي للمدلول المتفق عليه عند أبناء اللغة للمدلول (سوسير، مصدره السابق، ص ص 84-87).

الجوهري. إنه يعلق المشكلة الجوهرية: ماذا تكون العلامة؟ ويستبدل بها البحث عن ماذا لا تكون العلامة؟ وبتفكيك العلامة ينفي دريدا فكرة التمثيل، فالتمثيل من وجهة دريدا ليس إلا ميتافيزيقيا الحضور متنكرة، إنه بناء ميتافيزيقي.

وتنتهي نتيجة الدحض لمفهوم العلامة والمعنى، لدى دريـدا، باستبدالهما بمفهوم جديد هو الحرف Gramme و علم الكتابة Grammatolgy التي تكون ضداً للسيميولوجيا، فليس الحرف Gramme علامة، وليس شيئا تصنيفيا، ولذلك تغدو النظرية عنه مستحيلة[1]. هكذا يَنْتُج -فيما تقارن جورفيتش- عن تفكيك دريدا للعلامة، رفض للسمة المرجعية فيها، وهذا يحيل على فكرة «معنى المعنى» فالعلامة تستبدل فقط علامة أخرى، ولا تملك أي علاقة بأي شيء آخر غير العلامة، ومصطلح الكتابة الأصلية Écriture عند دريدا هو مصطلح لهذه العملية غير المرجعية التي تختلف عن الآلية التي يغدو عبرها الشيء علامة وهي ما يسميها بيرس «السيميوزيس» Semiosis أي صيرورة العلامات.

2-9-3-2 الاختلاف في الموقف من المعنى

وطبيعي، ما دام الأمر كذلك، أن يكون المعنى موضع تضاد حاسم بين التفكيكية والسيميولوجيا، فالمعنى عند بيرس هو ضمن العلامة، وليس وراءها، إنه ينتمي إلى العلامة بدلاً من أن يكون فقط فيما بين العلامات، وهذا المعنى الجوهري للعلامة هو ما يسميه بيرس «التفسير الفوري» لها، أي التفسير كما يكشفه الفهم الصحيح للعلامة نفسها، ويُدعى، عادة، معنى العلامة. وإلى ذلك فإن التفسير يجمع إلى الصريح في العلامة سياقها وظروف تلفظها، وهو العلاقة الثالثة من التكوين الثلاثي للعلامة، أي أنه ليس خارجياً عن العلامة بل هو عنصر جوهري في العلامة نفسها، ولذلك فإن كل علامة تملك إمكانياتها التفسيرية السابقة للتفسير الحقيقي، وهذا التفسير الحقيقي يتم بواسطة علامة أخرى، ويدعوه بيرس «التفسير الأخير». وبهذا يتحدث بيرس عن «درجات التفسير» المختلفة.

وفي المقابل من ذلك، تضع جورفيتش التفكيكية، فهي تنفي أي معنى جوهري للنص، وتحدد المعنى خارجه. إن المعنى لدى دريدا ليس حاضراً في النص، إنه يجدَّد في عملية لا نهائية من الاختلاف والإرجاء. النص يعني لا شيء إطلاقاً، والمعنى الذي يملكه غير قابل للتقرير، وما يوجد هو، مجرد «لعب ساخر بالمعنى» أما القراءة فهي كتابة

(1) Ibid., p. 165.

نص جديد، إنها تصنع المعنى الذي يختفي في اللحظة نفسها عندما يُصنع. هكذا يغدو النص في التفكيكية -بحسب وصف جورفيتش- أحجية لا يمكن أن تُحَل، إنه لا يُحضِر شيئاً عدا إمكانيات مفتوحة من الاختلاف... إن دريدا ينفي أي هوية للمعنى[1].

2-9-3-3 الموقف من الزمن وسؤال الحقيقة والغاية

وتقف جورفيتش على ملمح آخر للاختلاف بين التفكيكية والسيميولوجيا من زاوية العلاقة بالزمن والرؤية إلى التطور والاستمرارية، ففي التفكيكية لا يوجد نمو كما لا يوجد انحدار، لأنه لا يوجد مقارنة ولا تقويم. وبحسب مفهوم «التشتت» Dissemination عند دريدا ليس للحضور الفوري علاقة بالماضي أو المستقبل؛ إن الكتابة تعرض الحاضر فقط، وكل كتابة هي محو، فالنص القديم يُستبدَل بآخر، ومن ثم لا يوجد اتصال في التفسير، ولا يوجد، بسبب انتفاء الاستمرارية هذا، تاريخية في التفسير، فكل آن نقطة زمنية فارغة من الحضور. وعلى العكس من ذلك يؤكد بيرس الطبيعة النامية في تحول العلامات وصيروتها الدلالية «السيميوزيس» وهذه دلالة لديه على تراكم المعرفة، والتراكم هنا ضد للمحو هناك، وعلى التطور المستمر في التفسير، لأن العنصر السابق يتضمن الحاضر، والحاضر يصنع أساساً للخطوة التالية.

وتنقل جورفيتش في هذا الصدد وصف بيرس للماضي بأنه «مخزننا الوحيد للفرضيات.. وكل علامات حاضرنا ومستقبلنا تؤسس عليه» وذلك لتقابل في التفكيكية، بين الحاضر وبين الماضي الذي تسلَّط عليه المحو بواسطة الكتابة الجديدة فأفقده أي حضور. وهذا يقودها إلى علاقة العلامة بالزمن عند بيرس، فالمدة الزمنية جوهرية للعلامة، لديه، ولكي تكون العلامة علامة، فإنها تتطلب تفسيراً، وهذا يصنع من السيميوزيس عملية زمنية، ويغدو تطوره في الزمن ضرورياً، لأن العلامة تحوي انفتاحاً على المستقبل، والتفسير هو علامة مستقبلية. ولذلك فإن الشيء يكون علامة من منظور المستقبل، ومفهوم العلامة يفترض جريان الزمن. وتضع جورفيتش التفكيكية على الضد من ذلك فالكتابة، في منظور التفكيكية، تؤكد الحاضر فقط، فالماضي يُمحى والمستقبل غير محسوم ومخبوء في إمكانيات لا نهائية.

لا شيء -إذن- غير القفز من حاضر إلى آخر عبر لعب العلامات الطارئة. وتعرض -في هذا الصدد- أبرز مفاهيم التفكيكية، مثل: الكتابة الأصلية، والتناص، والتشتت، والمحو... لتقرأ فيها نفي الذاكرة والتأكيد على النسيان، إنها قطع مع الماضي/ القديم،

---

(1) Ibid., p. 167.

وأيضاً مع المستقبل/ الجديد. ومؤدى ذلك أن يصبح السيميوزيس «عملية غائية» فالغرض الوحيد للعلامة أن تُفَسَّر بعلامة أخرى، والحضور الحالي للعلامة هو لنشدان التفسير، أي المستقبل، وعملية التفسير نوع من القصد باتجاه نمو المعرفة.

لكن دريدا ينفي الوجهين جميعاً: ينفي تعريف المستقبل بوصفه تفسيراً، وينفي أي هدف للكتابة، فإذا كان السيميوزيس غائياً، فإن التفكيكية تدَّعي الدحض لأي غائية[1]. وهذا يفضي بجورفيتش إلى الوقوف على سؤال الحقيقة من الجهتين؛ فمن جهة السيميولوجيا فإن الحقيقة هي الهدف وهي مصير التفسير، و«التفسير النهائي» عند بيرس، هو ذلك الذي يُقرَّر أخيراً أنه تفسير صحيح. أما من وجهة التفكيكية فإن القصد الرئيس هو أن تَنْتُج عملية تداخل نصوصي مستقلة عن الغائية والحقيقة، فالكتابة تفكيكياً لا تملك هدفاً ولا تهدف إلى صدقية. ومن هذا المنظور التفكيكي يتم حساب الحقيقة في خانة «التمركز المنطقي» المدانة والمطلوب التغلب عليها، كيما يتحرر التفكير من استبداد اللوجوس ومن الغائية.

2-9-3-4 التشابه والاختلاف

ونتيجة المقارنة التي تقرأها جورفيتش في تشخيص إيكو للتقابل بين السيميولوجيا والتفكيكية، هي الوقوف على الاختلاف الجذري النظري والمنهجي بينهما، بحيث يغدو أقصر طريق لتشخيصه -فيما تقول- هو وجود صدع chasm بينهما، وهو صدع بين العقلانية التي تمنح صفتها للسيميولوجيا وبين اللاعقلانية التي تصف بها التفكيكية. وتتخذ من هذه الزاوية محور تقابل بينهما في مواجهة سؤال العلمية: فالتفكيكية التي تعرِّف الكتابة الأصلية من حيث هي لعب، هي نفسها «مجرد لعب» في حين تطمح السيميولوجيا إلى أن تكون مثل علم دقيق[2].

هذه الوجوه من التقابل والتضاد والاختلاف بين السيميولوجيا والتفكيكية، وعلى رغم ما ينتج عنها من مسافة تباعد بينهما، لا تلغي مرجعية السيميولوجيا للتفكيكية. فالقراءة السيميولوجية في إتاحتها التعدد، أساس اعتمدته التفكيكية ونفذت منه إلى تقويض التمركز المنطقي، والسيميولوجيا بذلك قصَّرت المسافة التي عَبَرَتها التفكيكية إلى هذه النتيجة. ومثل ذلك يمكن أن يقال في شأن مفهوم العلامة ودورها، فالأهمية التي توليها السيميولوجيا للعلامات، هي أهمية اللغة التي تَعْبُر من ألسنية سوسير إلى

(1) Ibid., p. 170-171.
(2) Ibid., p. 172.

تفكيكية دريدا، فتزداد بالتصورات السيميولوجية، التي وسَّعت مفهوم اللغة، جبروتاً واحتواءً للوجود والواقع، فأصبح الوجود والكينونة والفكر والثقافة... لغة.

وليست إحالة العلامة على علامة، واستحالة المدلول نفسه إلى علامة، إلا الصورة الأجلى لتفسير تلك الأهمية التي تحتلها اللغة، والحبل السري الذي ينمي التفكيكية إلى الفصيلة اللسانية والسيميولوجية أكثر من إنمائها إلى أي شيء آخر، حتى كانت قولة دريدا «لا وجود لشيء اسمه خارج النص» وهي قولة جوهرية في الدلالة على التفكيكية ومتطرفة قياساً على السيميولوجيا والألسنية، العلامة الأبرز لذلك الانتماء. والرابطة التي تربط بين التفكيكية والسيميولوجيا من جهة، وبين التفكيكية والتصوف من جهة أخرى، تحيل على علاقة بين السيميولوجيا والتصوف، وهي علاقة مشتركة مع التفكيكية أيضاً، وأعني ما يضفيه المتصوفة على اللغة من قدرة على الخلق.

2-10-0 الذات بين الدال والواقع لدى لاكان

ولقد اجتمعت لدريدا في لاكان صيغة من التفاعل بين الدراسات اللسانية والسيميولوجية من جهة، والتحليل النفسي عند فرويد من جهة أخرى: صيغة خلقت وجهاً جديداً في كلا الجهتين، وجددتهما، بقدر ما أنتجت في الجمع بينهما من معرفة جديدة للدال وأهميته، وللذات وتكوينها، ومن ثم لعلاقة الذات والواقع والتجربة باللغة بما فيها المنتجات الأدبية والفنية. والأهمية التي وجدها دريدا في تلك المعرفة التي أنتجها لاكان، تتعلق بحرية الدال وانفصاله عن المدلول، ودوره في تشكيل التفكير الإنساني، والفجوة التي تفصله فتفصل اللغة إجمالاً عن التجربة المباشرة أي عن الواقع وعن الذات، ومن ثم تغدو الذات والهوية والحضور في حالة سيرورة وحركة تماماً كما هو الدال.

وهذه تصورات تقلب المفاهيم الناجزة عن أسبقية الذات والواقع والمعنى، وعن توحدها وثباتها. تلك المفاهيم التي رأينا مرجعيتها في النظرية الأدبية قبل أن يأخذ الدال هذا المفهوم الانقلابي، الذي صادق على الممارسات الطليعية في الأدب والفن من حيث هي وعي أكثر بصيرة بالدال. ولذلك عنون ليتش في كتابه «النقد التفكيكي» القسم الذي أورد فيه أطروحات لاكان المرجعية للتفكيك بـ«النظريات الحديثة للدال» ولاكان بالفعل يقدم نظرية حديثة في الدال، وليس في الأدب أو الفلسفة، تماماً كما هي أبرز صفة في التفكيكية.

2-10-1 اللاوعي وبنية اللغة وحرية الدال وأوليته

ولقد كان اكتشاف فرويد الأبرز «اللاوعي» الذي يؤثر لديه ويوجه القول والفعل والإدراك، مستهل القراءة الواصفة -فيما رأى ليتش- في مشروع لاكان النظري عن الدال. فهما يلتقيان في نطاق الوصف للاوعي والتأكيد على أهميته، ويفترقان بعد أن يقول لاكان: «إن اللاوعي هو بنية لغة»[1]. وكانت نقطة اللقاء التي هي في الوقت نفسه نقطة الافتراق بين سوسير ولاكان جانباً موازيا لذلك في قراءة ليتش الواصفة لمرجعية التفكيكية، في مشروع لاكان النظري عن الدال أيضاً. فسوسير ولاكان يلتقيان في نطاق الوصف للدال الذي رأى سوسير صلة تلازم بينه وبين المدلول حتى شبَّه العلاقة اللاصقة بينهما بالعلاقة بين وجهي الورقة، ولكنهما يفترقان بعد ذلك «فالدال والمدلول، وفقاً للاكان، مفصولان مبدئياً بحاجز يقاوم الدلالة. وهذا الصدع بين الدال والمدلول، بين الكلمة المنطوقة ومفهومها المقصود يسمح للاكان أن يمسك بجانب واحد من الحد المقسوم وأن يمعن النظر في الدال»[2].

وهذه «لحظة حاسمة» كما يصفها ليتش محقاً، وهي لحظة إطلاق الدال حراً، فيقول: «ومن الآن فصاعداً نواجه مدلولاً منزلقاً sliding signified ودالاً عائماً floating signifier. وهنا يفض لاكان مسألة رنانة قديمة، ويمجد الاختلاف الأولي»[3]. وبوسعنا أن نقرأ الأهمية التي يعلقها لاكان على الدال، في اجتماع المفارقة لديه عن فرويد وعن سوسير، فأهمية اللاوعي عند فرويد والمزاوجة بينه وبين وصف اللغة عند سوسير بأنها بنية، بما أنتج عند لاكان اتصاف اللاوعي بنظام اللغة وبنيتها، تطور لدى لاكان إلى الوعي بما يصنعه الدال من دور تشكيلي للمدلول ومن أسبقية عليه؛ من دور تشكيلي للذات وللتجربة والوعي. وذلك أن الدال مؤلف قبل أن نولد، فنحن نندرج فيه وندخل إليه، لأنه سابق على الذات لا لاحق، وهو ليس دالاً بمعنى إفرادي أو جزئي، بل بمعنى النظام أو شبكة الدوال، وهذه هي نقطة سوسير بشأن بنية اللغة، فقد علّمنا أنه لاوجود لدال مفرد وإنما نظام من الدوال يصنع مفهوم اللغة. وما دام الدال سابقاً على هذا النحو فإن

(1) Leitch, Op. cit., p. 11.

(2) Ibid., p. 11.

(3) Ibid., pp. 11- 12. ولاكان يستخدم الصيغة S /s لتمثيل تصوره عن الدال وعلاقته بالمدلول، فالخط الفاصل بين الرمزين تمثيل على الصدع أو الفاصل الذي تصوره بين الدال والمدلول، والدال يأخذ صورة الحرف الكبير والوضع الأعلى، حكاية لهيمنته وطفوه، في حين يأخذ المدلول صورة الحرف الصغير والوضع السفلي، تمثيلاً لانزلاقه عن الدال وتأخره عنه. انظر:

Jacqes Lacan, The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis, trans. Anthony Wilden, Baltimore: The John Hopkins Univercity Press, 1981, pp. 218-224. and, Ibid., pp. 11-13.

الأنظمة الثقافية واللغوية بوصفها دالاً تفرض الأنظمة والبنيات علينا، منذ دخولنا مرحلة اللغة في طفولتنا.

لكن الأكثر أهمية في تصور لاكان الذي ينتج عن ذلك هو أن «بين التجربة المباشرة واستعمال الدوال فجوة واضحة»[1]. فالخطاب الذي نشرح فيه ونتصور به أنفسنا وعالمنا يقوِّض أي إمكانية لعلاقة مباشرة بين الذات والتجربة أي لأي وجود خارج اللغة، إنه يجعلها علاقة عبر اللغة وبها، فلا تظهر الذات -مثلاً- في اللغة، بطريقة يمكن أن توصف بأنها صادقة أو حقيقية أو شفافة، فنحن -فيما يشرح ليتش فكرة لاكان- نبني الذات في اللغة كما نتمناها أن تكون أو نريدها أن تظهر. ورغبتنا في أن ننظِّم التجربة ونشكِّلها ونشدانُنا ذلك يباعد انعكاسنا عن تلك التجربة، أي يصنع شُقَّة بين التجربة وبين بنائها والدلالة عليها، فالدوال تحرف انعكاسنا، ولذلك فإن الحاجز في صلب العلامة، يؤشر إلى مسافة الانحراف للدال عندما يتباعد عن أي مدلول وباتجاهه[2].

وهذه أفكار جوهرية في التفكيكية سواء من جهة النفي لوجود شيء خارج اللغة، أم من جهة النفي لشفافية اللغة وثباتها وأنها تؤدي معنى واحداً وثابتاً كما نحسب. فالاختلاف، وهو المبدأ الجوهري في التفكيكية، هو -فيما هو- اختلاف بين المدلول والدال، فليس هناك من دال بسيط مفرد يحيل على نفسه ويحضر بنفسه بأي طريقة مكتوبة أو منطوقة، لأنه لا يكون دالاً (أي علامة) إلا بارتباطه بعلامة أخرى هي نفسها أيضاً ليست حاضرة بنفسها. وتتضح الفجوة بين الدال والمدلول، وبين اللغة والحقيقة، لدى لاكان، أكثر ما تتضح، في ضوء العلاقة الجامعة لديه بين اللغة بوصفها نظاماً وبين اللاوعي، فاكتساب اللغة صفة نظام اللاوعي الذي شبَّهه بها، جعله يرى التحريف الذاتي للدال المصاغ في اللاوعي عند فرويد، كما في استبدالات الحلم، دالاً عائماً. فالمعاكسات، والقلب، والتداعي، والمماثلة، هي -وفقاً لفرويد- العمليات الصياغية للحلم في اللاوعي التي تحرف المدلول، أي تخفيه، وبهذه الطريقة تخلق ما يصفه لاكان بالدوال العائمة.

وقد نظر لاكان إلى هذه العمليات الفرويدية لصياغة الحلم بحسبانها مجازات بلاغية، وأصبح التحليل النفسي لديه تفسيراً بلاغياً للاوعي عبر الدال، أي تفسيراً لمجازات. لكن ليتش يكشف عن مسافة الاختلاف بين فرويد ولاكان، في تصحيح لاكان لفرويد، حين جاوز بفكرة التحريف الحلم إلى الدال في عمومه، فرأى أن الدوال

(1) Ibid., p. 12.
(2) Ibid., p. 12.

كلها تعوم لأنها دائماً منتجات من قَبْل للذات الإنسانية، إلى حد أن الدوال تحمل قيماً نفسية وتداعيات، ومن ثم فإن كل الدوال لديه محرَّفة ابتداءً، ولا يوجد دال غير ملوث للبدء به، وذلك على خلاف رأي فرويد فالدال لديه غير محرف في الأصل، وإنما يخضع للتحريف فيما بعد[1]. وبذلك تتضح نظرية لاكان في الدال، وتتضح الفجوة اللازمة بموجبها بين الدال والمدلول، وأن الدال لا يمثل المدلول أو يشف عنه، وأن الذات نفسها ليست شيئاً آخر غير اللغة التي تندرج فيها وآلة الكتابة لها. وهنا تفارق الذات كما يفارق العقل تلك الصفة -في المنظور التقليدي- التي تتصورهما شيئين ثابتين ومتمركزين، فهما -بموجب مقولات كانت- دوما في حالة سيرورة وانعدام للمركز.

ولم ينس ليتش الإشارة إلى تأكيد لاكان على موديل ما بعد الحرب من النص بوصفه نظام خطاب مؤلف من الدوال العائمة، وإلى فضحه مغالطة المحاكاة من زاوية جديدة تقلب أي اعتقاد ساذج في الوظيفة المرجعية للغة، وإلى اضطلاعه هو بصفة كاتب نثر لعوب وأحياناً أنيق وغامض[2]. وهذه النقاط جميعاً تدلل على مؤدى أطروحات لاكان وإسهامه في تصور أدبي ذي نزعة طليعية وحداثية، وليس غريباً أن يكون هذا موضع تلاق بينه وبين دريدا، مادام هناك تشابه بينهما في الإطار النظري للغة والمعنى.

2-10-2 الدال وثلاثية التصنيف: الرمزي والخيالي والواقعي

لكن العلاقة بين الدال والذات والمدلول والواقع -على رغم تلك المكانة التي أحل لاكان الدال فيها- تأخذ -لديه- صفة التلازم والاعتماد المتبادل، وذلك عبر إدراجه إياها في ثلاثية التصنيف للمفاهيم المعتمدة من وجهة نظره للتحليل النفسي، وهي: الرمزي، والخيالي، والواقعي[3]. فالرمزي هو الدال وهو النظام المهيمن في البعد اللغوي السيميولوجي، ويأتي بدخول الطفل في مرحلة اللغة، وهو مملكة الحضارة. في حين يغدو الخيالي في مقابل الرمزي دلالة على الطبيعة، وبذلك يتبعه المدلول والمعنى، الذي ينمو من خبرة الرضيع بـ «الأنا المرآوية» أي قبل الدخول في اللغة، حين كان يتعرف على ذاته بواسطة التحديق في عيني أمه، وإدراكه الفاصل بينه وبينها، ويمتد إلى

(1) Ibid., p. 13.
(2) Ibid., p. 15.
(3) ظهرت إشارة لاكان إلى هذه الأقسام في حديثه عن «مرحلة المرآة» الذي تضمنه بحثه بالعنوان نفسه، عام 1949، وتضمنه كتابه «كتابات» E`crits وفي بعض أبحاثه الواردة في الكتاب نفسه، مثل بحثه «وراء المبدأ الواقعي» و«حول الذات» و«وضع اللاوعي»... تفاصيل أوفى عنها، وإن كانت جميعاً مصطلحات أساسية تتناثر في خطاب لاكان باستمرار. وانظر، توصيفاً وافياً لها، لدى: مالكولم بوي، جاك لاكان، ضمن كتاب: البنيوية وما بعدها، تحرير: جون ستروك، ص ص 154-157.

خبرة الراشد بالآخرين وبالعالم الخارجي. ويتميز الخيالي بالبحث عن الهوية والتشابه، خلافاً للرمزي الذي يبحث عن الاختلاف والإزاحة.

أما الواقعي فإنه لازم لدى لاكان للنظامين الآخرين، كلزومهما له، ويتحدد لديه بأنه ما هو هناك، موجود، فعلاً، ولا تستطيع الذات التوصل إليه سواء كان شيئاً مادياً أم شعورياً، إنه خارجية اللغة التي لا علاج لها، والهدف المتباعد الذي تسعى السلسلة الدالة نحوه، والنقطة المتلاشية لكل من الرمزي والخيالي على حد سواء. وهو يكتسب بنيته بقدرة الإنسان على إطلاق اسم عليه، ودوره كمصطلح أصغر من دور المصطلحين الآخرين. ويبدو جانب من الأهمية التي يسبغها لاكان على الواقعي في أن الواقعي دوماً يذكر الذات التي يمكن أن تطغى وتتجبر بأن التراكيب الرمزية والخيالية تحدث في عالم هو أكبر منها. ولا تستقل دلالة الذات لدى لاكان عن «الآخر» إذ يقترنان منذ إدراك الرضيع في مرحلة المرآة، الانفصال بينه وبين أمه، وأن وعيه بوحدته المتكاملة، مجرد وهم، فيبدأ الفرد في إنتاج طبقة خارجية ومتغيرة باستمرار تغلف حقيقته وتقدِّمه للعالم[1].

ولذلك فإن مصطلح الآخر لدى لاكان يعني الفقدان أو الفجوة في عمليات الذات، فهو يجعل الذات عاجزة عن تحقيق ذاتيتها أو عن الإدراك الداخلي أو الاكتمال. إنه يضمن عدم إمكانية تدمير الرغبة وذلك بإبقاء أهداف الرغبة في حال من الفرار. ويعود لاكان إلى فرويد، فالآخر الأول لدى لاكان -كما لدى فرويد- الأب، بالمعنى الرمزي للأب ضمن الثالوث الأوديبي، فالأب هو المشرع الأول بتحريمه المطلق لرغبة الطفل في أمه، ومن ثم منع الزواج من الأقارب الأدنين. وتتضح أهمية رمزية الأب المشرع في المواجهة الأصلية بينه وبين الفقدان وعدم الرضا اللذين تعاني منهما الذات، فتخلق نتيجة لذلك ذلك النسق المعقد من العدوانية المتداخلة مع الخضوع، وهو النسق الذي يظل يطبع الذات بطابعه في التعامل مع الآخرين.

وتتشكل الذات المرة تلو الأخرى في تعاملها مع الآخر، فما أسعى إليه في الكلام هو استجابة الآخر، والعلاقة القائمة بين الذات والآخر تتصف بالرغبة، بل إن رغبة الإنسان هي رغبة آخر، وهنا يهتف لاكتشاف فرويد، الذي باركه دريدا، بأن آخرية الإنسان في داخله، لأنه يعد اللاوعي هو خطاب الآخر، اللاوعي الذي تمر عبره كل الرغبات. وتكتسب نظرية لاكان في الدال مسحة التحليل النفسي الفرويدية من جديد، في الدور

(1) Jacques Lacan, Écrits, pp, 75-80..

الذي يحتله القضيب Phaluse لديه[1]، وهو دور يمثل به ليونارد جاكسون على الدوال السيدة وذات الهيمنة على الدوال العادية، في منظومة لاكان، ويشبهه بالدور الذي يلعبه مفهوم النمط البدائي في منظومة يونغ[2].

2-10-3 لاكان بين يدي دريدا

وقراءة لاكان لقصة إدجار ألن بو «الرسالة المسروقة»[3] توضح تصوراته عن حركة الدال، وانفصاله عن المدلول، وكيف يجعل الدال الذوات تنتقل وتتقاطع، وبذلك تخضع كل ذات للنظام الرمزي (الدوال) فهو الذي يشكِّل الذات ويحدِّد موقعها، إلى جانب ما يراه من وجود دال سيد على الدوال العادية وهيمنة للقضيب. وذلك أن القصة تحكي عن ملكة تتلقى رسالة، وحين تباغت بدخول الملك تضعها على الطاولة مستغلة عدم انتباهه. لكن الوزير الذي دخل مباشرة بعد الملك لمح الرسالة ولاحظ ارتباك الملكة، فأخرج من جيبه رسالة مشابهة لها ظاهرياً ووضعها على الطاولة وأخذ الأولى. ورأت الملكة صنيع الوزير، لكنها لم تستطع أن تتدخل حتى لا يفتضح أمرها أمام الملك.

وتمضي القصة إلى مشهد ثان في مكتب الوزير؛ إذ يدخل المخبر إلى مكتب الوزير ويرى الرسالة المسروقة في محفظة أوراق معلقة فوق المدفأة، وفي تلك اللحظة يقع حادث في الخارج كان المخبر قد خطط له، فيذهب الوزير إلى النافذة ليرى ما وقع، وعندها يستغل المخبر الفرصة فيأخذ الرسالة ويضع مكانها رسالة ساخرة شبيهة بها ظاهرياً. ولا يعلم الوزير بأن الرسالة لم تعد بحوزته، لكن الملكة والمخبر يعلمان أن الرسالة لم تعد بحوزة الوزير، فقد عادت الرسالة إلى الملكة، وهما في انتظار اللحظة التي سيكتشف فيها الوزير هزيمته.

إن هذه القصة، وفقاً للاكان، تعكس ثلاث نظرات، تحملها ثلاث ذوات، تختلف أشخاصهم: فالنظرة الأولى: «لا ترى شيئاً»، وهي نظرة الملك والشرطة، والثانية «ترى أن النظرة الأولى لا ترى شيئاً» وهي نظرة الملكة فالوزير، والثالثة ترى أن كلا النظرتين الأولى والثانية تتركان ما يجب إخفاؤه مكشوفاً لمن يريد الاستيلاء عليه، وهي نظرة الوزير ثم المخبر. ويستنتج لاكان في ضوء هذا التصنيف، أنه من مشهد لآخر، وفي أوقات مختلفة، يتوالى كل من الملكة والوزير والمخبر، على المواقع نفسها، وأن الرسالة (التي

(1) انظر، Ibid., pp. 575-583

(2) ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية: الأدب والنظرية البنيوية، ترجمة: ثائر ديب، ط1، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2014، ص 182.

(3) Jacques Lacan, Seminar on «The Purloined Letter», in, Écrits, pp. 6-48.

يتخذها رمزاً للدال) تنقل الذوات بتنقلها ضمن مواقع ثابتة ومحددة، فلا أحد يمتلك الرسالة، ووضع اليد عليها أو عدمه هو الذي يمنح هذا الموقع أو ذاك للشخصية.

ونتيجة ذلك عند لاكان هي الاستدلال على التحديد للذات عبر مسيرة الدال، فكل ذات تخضع لنظام رمزي يتجاوزها ويحدد موقعها. ثم يرى لاكان في سياق قراءته للقصة، أن الرسالة تمثل القضيب Phaluse أي رمزية العضو الذكري، وأن المشهدين ينظمان قصة أوديبية (نسبة إلى عقدة أوديب) حول عقدة الخصاء، وهناك مواقع ثلاثة: الأب، والأم، والابن، والشخصيات التي تتحول في القصة وتنتقل، وهي الوزير: الابن الخائن، والمخبر: الابن الوفي الذي يعيد في النهاية النظام الأصلي بتسليم الرسالة إلى الملكة، فالوزير والمخبر هما: الصورة المزدوجة للذات الأوديبية. وهذا قانون عام يحدده لاكان لتقاطع الذوات أي للما بين -ذاتية حول القضيب: فالملك يمتلك السلطة التي يمنحه إياها القضيب، وهو يعهد بحمايته إلى الملكة التي تعلم أنها لاتمتلكه، وإنما تملك القدرة على توريثه، وعليها أن تكون وفية لميثاق زواجها من الملك أي خضوعها له. وحين يعتقد الوزير أنه أصبح قوياً قادراً بوضع يده على الرسالة، يتأنث، ولا يفلت المخبر من هذا التأنث إلا بإعادة الرسالة إلى الملكة.

وبذلك يرى لاكان في هذه القصة قانوناً عاماً للذات ضمن نظام القرابة، قانوناً منقوشاً في اللاوعي مع قوانين المجتمع الأبوي الذي يجعلها ضرورة كونية. والقصة تُظْهِر حتمية هذا القانون في حركة الدال الدائرية ضمنها والتكرار اللانهائي لهذه السرقة ولهذا التغيير في وجهة الرسالة الذي ينتهي دوماً بالعودة إلى نقطة البداية، فالرسالة تصل إلى الجهة الموجهة إليها على الرغم من تغيير وجهتها وتأخير تسليمها. وإذا كانت قراءة لاكان للقصة تكشف عن حركة الدال وهيمنته على الذات، فإنها تكشف عن بنية ثابتة خلف الحركة والتغيير، وتشير إلى حقيقة ثاوية في الرسالة، ومختبئة فيها.

2-10-4 بين لاكان ودريدا

ولهذا فقد كان لاكان مرجعاً للتفكيك، من جهة تأكيد أهمية الدال وأسبقيته، واستقلاله عن المدلول، ومن جهة تفكيك حضور الذات وتقويض ثبات تكوينها ومركزيتها. لكن النقد الموجَّه إليه من دريـدا[1] يشف عن مسافة تباعد بينه وبين

(1) كان ذلك في حوار مع جيي سكاربيتا وجان لويس هودوبين، ونشر في «مواقع» لدريدا، عام 1971، انظر الترجمة العربية، جاك دريدا، مواقع حوارات، ترجمة: فريد الزاهي، الدار البيضاء: توبقال، 1992، ص ص 75-84. وانظر:
Spivak, Op. cit. pp. lxiv-lxv.

التفكيكية، فدريدا يتهمه بالعمل ضمن نظام التمركز المنطقي، وأنه يخضع للمركزية الصوتية، ويعتمد على التصورات الظواهرية المستعادة من هيجل وهوسرل وهايديجر، ويبسِّط النص الفرويدي، ويفيد من علامة سوسير ومن ثم ينتقص الكتابة. ووقف دريدا على مسألة الحقيقة لدى لاكان، فقال: «لقد تم تحديد الحقيقة في انفصالها عن المعرفة، بشكل دائم، كتجلٍّ وكـ لا حجاب، أي بالضرورة كحضور، كعرض للحاضر، كـ «وجود للموجود» أو بشكل أكثر هايدجرية كوحدة بين الحجب والكشف»[1]. وهذا الوصف لدى دريدا، هو نقيض لما يراه عن الحقيقة التي لا يمكن -من وجهته- رؤيتها خارج اللغة، ولا انفصالها عنها.

وقد مضى دريدا إلى نقد قراءة لاكان لقصة إدجار ألن بو «الرسالة المسروقة»، فكان نقده لها مجلى لتلك الوجوه التي تباعد بينهما. إنه يقول: «ولأن لاكان كان جد متسرع ليجد فيها (=القصة) التعبير عن حقيقة معينة فإنه تجاهل -كما يبدو لي- خريطة اشتغال وتخييلية نص إدجار ألن بو وترابطاته مع نصوص أخرى، أي أنه تجاهل قوة مسرح كتابة تلعب فيه. وليس نص لاكان، أو أي نص عداه، مغلقاً تجاه هذه القوة وحدّتها، التي لا يمكن أن توازيها أو تكشف عنها أية حقيقة ناضجة»[2]. ولا تنفصل الدوال المتعالية عند لاكان عن الحقيقة والتمركز المنطقي في اجتياح دريدا لها ونقضه إياها، وفقاً لمبدأ «التشتيت» الذي يصف به استخدام اللغة عامة، حيث فيضان المعنى وزيادته المفرطة عن أي حد أو قصد أو افتراض أنه يعني.

وعلى حد وصف ليتش، فإن «كامل المشروع اللاكاني يشير إلى القضيب كما دال أعظم... هذا الدال المتعالي هو لذلك أيضاً الدال لكل المدلولات، والنتيجة الوحيدة للدال المتعالي هي مرْكَزة وتنظيم عملية التفسير التي تكشف الحقيقة»[3]. وتلتفت سبيفاك، في معرض استدلالها عى نقض دريدا للدال المتعالي عند لاكان، إلى «ملاحظة وردت في الجراماتولوجيا، يحذرنا فيها دريدا أنه عندما نعلِّم أنفسنا أن نرفض فكرة أولية المدلول (أولية المعنى على الكلمة)، لا ينبغي أن نعوِّض تشوقنا إلى التعالي بإعطاء أولية للدال (الكلمة على المعنى)» مستنتجة أن «دريدا يشعر أن لاكان قد اقترف هذه بالتحديد»[4]. فليس في التفكيكية أي دال أو مدلول متعال، وإنما على حد تعبير دريدا:

(1) جاك دريدا، مواقع، ص82. والإشارة هنا إلى هايديجر هي إشارة إلى معنى الحقيقة لديه، حين وصفها بأنها كشف أي تجل.
(2) المصدر نفسه، ص83.

(3) Leich, Op. cit., pp. 31-32.
(4) Spivak, Op. cit., p. lxiv.

فراغ مولّد (مشتت) يغامر النص داخله، فالتشتيت يؤكد الاستبدال اللانهائي[1].

وهذه نقاط اختلاف التفكيكية مع لاكان، لكن لاكان وقد رسّخ الصفة الرمزية للدال وأسبقيته كما رسّخ سيرورة الذات وتشكُّلها المستمر، وهما وجهان ملهمان في فكر التفكيكية، كان مرجعياً أيضاً لكل من البنيوية والسيميولوجيا، خصوصاً في مقاربتهما للأدب. وقراءته لقصة بو هي أكثر دلالة على المقاربة البنيوية والسيميولوجية منها على التفكيكية، فوجود بنية ثابتة في قراءة لاكان للقصة وراء التبدل والتغيير علامة بنيوية، وإحالة الدال على دال آخر، وانتظام سلسلة الدلالة بين المحلل النفسي ونتيجة التحليل أو مدلوله الذي لا ينفرط تأويله ولا يتشظى كما هو حاله في التفكيكية، علامة سيميولوجية. والبنيوية والسيميولوجيا يتشاركان مع التفكيكية فكر لاكان عن رمزية الدال وأوليته واستقلاله عن الذات والتجربة.

* * *

3-0 خلاصة

ترينا مرجعيات التفكيكية تياراً متعدد المنابع النظرية، يتكامل من دون أن يكتمل، ويأخذ صفة نقدية تخرج عن السائد والمهيمن، وتنقض ما يبدو محكماً وعقلانياً وأحاديا وثابتاً، كاشفة عن وجوه كامنة من التسلط والقمع في الخطابات المختلفة. وقد لعب هذا التيار أكثر الأدوار وأوسعها أثراً في الثقافة الغربية، من جهة تجديد المفهوم الأدبي والفني، وزلزلة المؤسسة الثقافية، بقدر نَقْضه لركائز العقل الأداتي والمفهومي، ومن ثم تجديد الرؤية العقلانية وتقويمها. وليست الأهمية التي تمثلها التفكيكية في إحالة حقبة ما بعد البنيوية عليها بخطاباتها النظرية والمنهجية المختلفة، إلا دلالة واضحة على الأهمية التي تحيل التفكيكية عليها في المنابع التي استقت منها فرضياتها ومقولاتها، والمرجعيات التي أرهصت بها ومهدت طريقها وألهمتها مهمتها.

وقد رأينا في صفة الحكم الجمالي لدى كانت من جهة تحرره من مقاييس المعرفة العقلانية والمنطقية، وامتيازه عن الأحكام النفعية والغائية وعن التحديد المفهومي، منبعاً لتولُّد الفكر التفكيكي. وهو منبع يتصل بالنزعة الحداثية والتيارات الطليعية في الأدب والفن، تلك التي وجدت التفكيكية في انتهاكها للعناصر العقلانية بالمفهوم الهيجلي، والمضادة للانسجام والتماسك، ملهماً لها في تمييز ألوان الخطاب التسلطية وانغلاق النظام الرمزي في المجتمعات. وكان تمرد الهيجليين الشباب على مبدأ الذاتية،

---

(1) دريدا، مواقع، ص84.

مؤدى للكشف عن السمات المتسلطة التي تحد العقل، ولهذا كان نقض مبدأ الذاتية قرين التقويض للمركزية المنطقية والصوتية التي دعت إليها التفكيكية، أي قرين الوعي بالنصوص خارج ما تتمركز عليه من ذاتية مؤلفيها أو واقعها.

وتتسع مرجعية التفكيكية في فلسفة نيتشه، فقد تقارنت مفاهيم الحقيقة واللغة والأخلاق لديه في العلاقة بالمجاز والصراع؛ أي فقدت تعاليها وانتقض، بموجب ذلك، الوجود الثابت وأحادية التفسير. وهذا موقف تفكيكي خالص؛ فإذا أضفنا إليه المبدأ الديونيسي للكتابة عند نيتشه، ذلك المبدأ الذي أصبح وصفة الكتابة في ما بعد الحداثة، أو أضفنا تقويض التراتب وتفكيك المتعارضات الذي اشتهر به نيتشه، فإننا سنعرف الدَّين الذي تدين التفكيكية به لنيتشه. وأحسب أن هذا الدَّين سيتواشج مع دَيْنها لهوسرل وفلسفته الظواهرية، فانتقاد هوسرل للعقل المثالي، والاختزال الظاهراتي كما طرحه هوسرل، وجه من الوجوه التي تتصل بها التفكيكية بأكثر من معنى، ولهذا كانت التفكيكية تتكشف دوماً عن ملامح ظواهرية.

فإذا انتقلنا إلى هايديجر، فسنجد في معنى تحقق الوجود وظهوره الذي استدارت عليه فلسفته، مرجعاً للتفكيك، وهو مرجع تأخذ حركة الزمن واللغة، كما تأخذ حقيقة الفن، معناها من رؤية تقطع مع التعالي كما تقطع مع التقاليد والثبات. فالسجن مفهوم هايديجري، يتم النظر إلى الوجود الإنساني داخله، واللغة سجن بهذا المعنى، فالحياة تتنصّص، واللغة تسبق الوجود. وهنا تتمثل علاقة دريدا التقويضية بهايديجر، فالجامع بينهما هو تجلية الوجود الإنساني وتظهيره من وراء حجب اللغة والعقل. وهي المسافة نفسها التي تربط بين دريدا وبين الجيل المؤسس في مدرسة فرانكفورت، ذلك الجيل الذي نقض الموقف الهيجلي، فنفى العلاقة المباشرة بين الأدب والواقع، ورفض الهيمنة بواسطة الفكر المفهومي، واستبدل بجدل هيجل، الجدل السلبي الذي يحتفظ بالتناقض من دون تركيب، وهو موقف مشابه لفتح دريدا الدلالة في فضاء الاختلاف.

ولا تقل مرجعية فرويد للتفكيك عن أي مرجع مما سبق، والأهمية التي يمثلها فرويد للتفكيك قائمة في تفكيكه الذات، وفقاً لتحليله بنية النفس وبنية العلامة، من منظوره التحليلي السيكولوجي. فلم تعد الذات وحدة بسيطة ومتماسكة. وجاءت قراءته للأحلام وتفكيكه للرموز في المؤدى نفسه الذي وجد فيه دريدا منبعاً من منابع تعزيز مقولته التأسيسية للتفكيك وهي «الاختلاف». وكان سوسير قرين فرويد في تدعيم فكرة الاختلاف عند فرويد بما رسخه من صفة اختلافية لمبنى اللغة، ومن تأكيد، في ضوء ذلك، على أهمية اللغة في صياغتها لعالم الأشياء. ويتشارك سوسير الأهمية نفسها مع

الحداثة النقدية الأدبية، التي رسخت مجازية اللغة، وقلبت العلاقة التقليدية بين الشكل والمضمون، وكرّست النص من داخله. ولهذا كانت التفكيكية، من وجه من الوجوه، تصحيحاً بنيوياً، لأنها لا تعدو الأخذ بالمبدأ البنيوي، مبدأ التقابل الثنائي بين المفاهيم، في منظور جديد، ينقض التراتب، ويفكك التمركز المنطقي.

وإذا كانت التفكيكية ضرباً من ممارسة القراءة، فإنها تلتقي على مبدأ التأويل اللانهائي للنصوص، مع التأويل الصوفي ومع التأويل السيميولوجي في مساره لدى بيرس، ولكنها تفترق عنهما بالقدر نفسه. ولقد وجد دريدا لدى لاكان مصدراً من مصادر فكره التفكيكي، اجتمع له فيه سوسير وفرويد معاً وفق تركيبة خاصة. وهي تركيبة أخذت اللغة والذات والواقع في ضوء جديد: ضوء يضيء الصدع في ذاتية الذات، وفي الدال الذي لم يعد التلاصق بينه وبين المدلول قائما لدى لاكان كما كان متصوراً لدى سوسير، بل غدا الدال مستقلاً في حركته.

وبالطبع فليس أحد يقول إن التفكيكية تقول كلمة الفصل النظري، وتملك الصحة المطلقة، لأن ذلك ضد الأطروحة التفكيكية نفسها، تماماً كما لم تجد التفكيكية اكتمالاً في أي فلسفة تغني عن أطروحتها. وهذا هو ما يجعل التفكيكية سؤالاً فلسفياً متصلاً، وفي الوقت نفسه فعلاً نقدياً جذرياً: فعلاً نقدياً يجعل من النقد للتفكيكية أهمية تجاوز التفكيكية.

الأدب في أفق التفكيكية

الأفق المفاهيمي المبدئي للتفكيكية

1- النصيّة وتعدد المعنى

حجر الأساس في التصور الذي تقدمه التفكيكية للأدب، وهو نفسه التصور الذي تقدمه للذات والهوية والمعنى وسائر متعلقات الدلالة على الوجود من حيث هو حضور، هو النصِّية، تلك التي ترجع إلى قولة دريدا: «لا يوجد ما هو خارج النص»[1]. فسواء تناولت التفكيكية نصاً أدبياً أو فكرة فلسفية أو تناولت أحداثا وظواهر «واقعية» مثل: العنصرية أو حرب الخليج أو عقوبة الإعدام أو الإرهاب أو القانون أو الضيافة... الخ فإنها تتناولها من حيث هي نصوص أي لغة، فنحن موجودون داخل اللغة، نفكر بها ونرى ونشعر ونفهم. ولذلك تندرج التفكيكية عند عديد النقاد، تحت اسم «النصية» Textuality، وهو اسم فيما يقول ليتش «أُطلق على مجمل المقولات التي يطرحها التفكيكيون حول اللغة»[2]. فاللغة من وجهة التفكيكيين ليست أداة لإيصال رسالة سابقة على اللغة وناجزة بمعزل عنها، وليست خارج الإرادة التي توجهها وتصيغها. ولا مجال لقسمة دلالتها على المعاني، كما كان لدى القدامى، بأحد طريقين: طريق الحقيقة، أي طريق الكلمات التي ثبت معناها لمعنى بعينه (كالأسد اسماً للسبع المعروف بهذا الاسم) وطريق المجاز، أي طريق الدلالة بالكلمة عن طريق النقل لدلالتها إلى غير معناها الحقيقي (كالأسد اسماً للشجاع). فاللغة كلها مجاز عند التفكيكيين، كما هو الحال في اللسانيات الحديثة.

وهذا يكشف عن اللغة بوصفها قوة احتواء وهيمنة على الإنسان، وعن منافاتها للبساطة والأحادية التي توحِّد معنى الدلالة بها وتتصور -دائماً- شفافيتها عنه. فاللغة ليست ثابتة ولا شفافة ولا تؤدي معنى واحداً فقط. ولا يتضح التمثيل هنا بالكلام بين

---

(1) جاك دريدا، في علم الكتابة، ص 307.
(2) فنسنت ب. ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، ترجمة: محمد يحيى، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 2000، ص287. ومن الذين تداولوا الإشارة إلى التفكيكية باسم «النصِّية» إدورد سعيد، مثلاً، انظر مقالته: «مشكلة النصية: موقفان أنموذجيان» ضمن كتاب، ك. م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 174. والموقفان النموذجيان في عنوان مقالة سعيد هما موقفا فوكو ودريدا.

شخصين حاضرين أمام بعضهما، فالحضور هنا وليس اللغة هو الذي يضمن التحديد المستمر للمعنى، أما في حال الكتابة أي النص في غيبة مؤلفه فهو وضع نموذجي لاكتشاف تعدد المعاني.

ولو وقفنا، على سبيل التمثيل، على حكمة متداولة مثل: «الناس أعداء ما جهلوا» فقد نفهمها على هذا الحسبان: «الجهل سبب للعداوة» وقد نرى أنها تعني: «يبقى الناس أعداء إذا بقوا جهلاء». ولن يقف بعض من يفهمونها عند هذا المعنى أو ذاك بل سيتجهون إلى التركيز على علاقة الناس بالأشياء المجهولة، فيكون معنى العبارة عندهم: «الناس يعادون الأشياء التي يجهلونها». ويفهم سواهم معنى مخالفاً وذلك بالتركيز على «الناس» في العبارة وكأن قصد الجملة كاملة التعريف للناس والتحديد لدلالتهم، فمعناها لديهم: «الناس هم من يعادون ما جهلوا وليس غيرهم ناساً». ومن جهة يمكن أن يرى فيها قارئ نهياً عن معاداة ما يجهله، فهي تقول: «لا تعاد ما تجهل» ويرى آخر في المقابل منه أمراً بمعاداة ما يجهله، وكأنها تنطق هكذا: «عاد ما تجهله» فذلك طبع الناس وعادتهم. وقد نذهب إلى فهم معنى كلمة «الناس» من زاوية خاصة، فيكون معناها «العامة والدهماء أعداء ما جهلوا» وليس المتعلمين ولا الخاصة. قد نفهم في العبارة تخطئة للناس، وقد نفهم تصويباً لهم، وقد نخرج عن التصويب والتخطئة إلى الوصف والتقرير، أي هذا طبع الناس.

وإذا لم يكن للكلمة علاقة أبدية بمعنى، أو علاقة قصرية عليه، فقد نفهم الجهل بالإحالة على «الجاهلية» أي ما قبل الإسلام، وهنا يكون معنى العبارة «الناس أعداء زمن الجاهلية» فـ«ما جهلوا» أي مدة زمن الجاهلية. ويمكن أن نفهم الجهل بالمعنى المضاد للعقل والرشد وليس للعلم، ومعنى الحكمة بهذا الحسبان هكذا: «الناس أعداء ما دموا أطفالاً» أو في حال طفولتهم. و«أعداء» يمكن أن يمسها معنى «الإبل العَادِيَة والعوادي» وهي في لسان العرب: «الإبل التي ترعى الحَمْض» أو «الإبل التي تقيم في العضاة لا تفارقها» وكأن الحكمة تقول: «الناس يرعون شهواتهم دون رادع مالم يتعلموا» وقد نفهم أعداء من أعداء الوادي وهي في اللسان «جوانبه» وهذا موضع مكاني نفهم الحكمة في ضوئه بالمعنى الذي يصف مكان الناس: «الناس جوانب ما جهلوا» أي على حافته، محيطين به. وهكذا تتعدد دلالة الجملة، وتتفكك وحدتها، وتغيب أي قصدية أو تحديد لدلالتها في سياقات القراءة المختلفة.

وقد تكون الحكمة مثال غير مناسب للتوضيح بسبب شيوعها والتكرار لها في سياق دلالي بعينه، والحفظ للنصوص عامل تذكير دائم بمعناها وقصر عليه. ومع ذلك

فإن التأمل في الجملة خارج أي حد مفروض على المعنى من خارج النص يفضي إلى قراءات مختلفة للمعنى، كما رأينا. وهذه مسألة تعود إلى نظرية العلامة الموروثة في البنيوية والسيميولوجيا من لسانيات سوسير، حيث تتألف كل علامة من الدال والمدلول، وإذا كان الدال هو الصوت، أو الكتابة، أو الإشارة المقصود بها الدلالة على شيء، فإن المدلول ليس الشيء أو المرجع الذي يدل عليه الدال وإنما مفهوم أو تصور عنه يُحضِره الدال، والناس يختلفون في المفهوم أو التصور الذهني الذي ينشأ عندهم تجاه دال.

ولذلك لم تقتصر التفكيكية على ركني العلامة (دال ومدلول) بل أمعنت في تتبع إحالة المدلول على مدلول آخر، بما يجعل كل مدلول بدوره دالاً؛ فالمدلول سلسلة من الدوال، هي مكونات المفهوم المتخيل في أذهاننا تجاه الشيء: المكونات التي اكتسبناها طوال حياتنا وارتبطت في أذهاننا عنه (نأخذ «القلب» مثالاً لدال، فمدلول القلب، يتكون من: جهاز ضخ الدم في الجسم، كتاب الأحياء، صورة الدورة الدموية، قسم أمراض القلب بالمستشفى، سبب وفاة فلان، مرض البدانة، الرياضة، الخضروات، الحياة، الموت، الشجاعة، رباطة الجأش، الحب، الهجر، العواطف... إلخ). غير أن كل دال في السلسلة هو الآخر سلسلة من الدوال، وهنا منشأ الغموض الذي تراه التفكيكية واقعاً في اللغة وطبيعة جوهرية لها، فلا ترى للغة مرجعية بالإحالة على الأشياء أو إلى مفاهيم موحَّدة وثابتة لدوالها، وإنما إلى لعب الدوال والإحالة المستمرة.

2 - تفكيك التمركز المنطقي:

هذا التصور لتعدد الدلالة واختلافها لدى التفكيكية يتبلور عبر المفاهيم التي صنعت للتفكيكية أفقاً نظرياً يقوم، أول ما يقوم، على وجهة «النقض لميتافيزيقيا الحضور» أي النقض للطريقة المعتادة والسائدة في الرؤية والتفكير والتفسير منذ أفلاطون وحتى البنيوية. وهي طريقة ميتافيزيقيا الحضور الذي يقول دريدا في وصفه: «هو حتمية الوجود بوصفه حضوراً بكل معاني هذه الكلمة. ومن الممكن الكشف عن أن كل الأسماء التي ترتبط بالأسس، المبادئ، أو المركز، تظل دائماً تشير إلى حضور ثابت - المثال eidos، والأصل arche، والغاية telos، والطاقة energeia، والمقوِّم ousia (الماهية essence، الوجود existence، الجوهر substance، الموضوع الذي يحمل عليه subject) التجلي aletheia، العلو، الوعي، أو الضمير... الخ»[1]. فالحضور هو الحقيقة والثبات وعلاقة

(1) البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية، ص 235.

التعين بين الدال والمدلول، ولا حضور لفهمنا للوجود إلا بمركز، ومن هنا فإن الناس يرغبون في مركز لأن المركز يضمن لهم الوجود من حيث هو حضور.

ودريدا يطلق على هذه الرغبة «نزعة مركزية اللوجوس» Logocentrism أي الرغبة في التمركز في أصل، وسبب، أو أولية، أو غائية، أو أفضلية: التمركز الذي يضمن الحضور. وهي عين التمركز المنطقي الذي يخيِّل الرؤية من خارج اللغة، ويرى الخطابات مبنية من العقل والمنطق والحقيقة لا من بلاغة اللغة ومجازيتها. وهذ الفهم لمركزية الخطابات يجعلها، في الوقت نفسه، مركزية صوتية Phonocentrism، أي تعطي الكلام في صورته الشفوية أوليةً على الكتابة ودلالة على ميتافيزيقيا الحضور، فهو حضور للمعنى وللذات المتكلمة، وبوسع المتكلم أن يزيل أي لبس قد يطرأ لدى السامعين له ليضمن اكتمال النقل لأفكاره.

ولذلك كانت الكتابة في مرتبة دونية، وكانت موضع ريبة وخشية من الفلاسفة منذ أفلاطون حيث المحاورات الشفوية، لأن الكتابة تمارس عملها اللغوي في غياب المتكلم، فلا ينجو المعنى من الانتقاص والتحريف. وكان الوصف بالتمركز المنطقي هو تهمة الفلاسفة وعلماء الإنسانيات ونقاد الأدب وعلماء اللغة لدى دريدا، من هذه الزاوية تحديداً، أي من أسبقية المدلول وأوليته على الدال، وهي الأسبقية التي تترابط مع نزعة مركزية اللوجوس لأنهما جميعا يتشاركان في البحث عن أصل أو مركز، أو في الإحالة عليه. ولذلك يشخِّص دريدا العلاقة بين الدال ومركزية اللوجوس، في قوله: «إن كل دال، وفي الصدارة الدال المكتوب، هو دال مشتق، ويظل دائماً دالاً تقنياً وتمثيلياً représentatif. وليس له أي معنى أساسي. وهذا الاشتقاق هو بمثابة الأصل لفكرة الدال»[1].

وإذا كان عيب التمركز المنطقي في كلام دريدا هنا، يتبين في وضع الدال الذي يدنو به ويؤخره عن المدلول، كما يتأخر النطق بالفكرة عنها، والكتابة للكلمة عن النطق بها، فإن دريدا يقرن بين مركزية الصوت والتمركز المنطقي، حين يمضي قائلاً: «ها نحن أولاء نستشعر هنا أن مركزية الصوت تختلط بالتحديد التاريخي لمعنى الوجود بوجه عام بوصفه حضوراً، وبكل التحديدات الفرعية التي تعتمد على هذا الشكل العام وتنظم فيما بينها نظامها وتسلسلها التاريخي (حضور الشيء للنظر بوصفه صورة أو فكرة مدركة، الحضور بوصفه جوهر وجود ouasia، حضور زمني وتحديد stigme' للآن أو للحظة

(1) في علم الكتابة، ص73.

nun، حضور الكوجيتو أمام الذات، وعي ، ذاتية، الحضور المشترك للذات وللآخر، والعلاقة بين الذوات intersubjective، كظاهرة قصدية للأنا... الخ) تؤكد مركزية اللوجوس إذن تحديد وجود الموجود بوصفه حضوراً»[1].

هذه المَرْكَزة المنطقية للمدلول التي تتجسد بها فكرة الحضور، وتتبادل معها الوجود، بدت من وجهة دريدا في تناوله للمبدأ المعروف في البنيوية، حيث الفهم للدلالات عبر تقابلاتها الثنائية، فمعنى النهار متولِّد عن وضعه في مقابل الليل، والخير في مقابل الشر، والذكر في مقابل الأنثى... الخ فلولا حدوث الليل لما كان في اللغة اسم للنهار بالمعنى الذي يقابل الليل، لأن النهار عندئذ لا يُميَّز عن غيره ولا مفصل له عن سواه، والأمر نفسه يقال في كل فرد من أفراد الأزواج المتقابلة، مثل: معنى وشكل، وروح وجسد، وحدس وتعبير، وحرفي ومجازي، وكلام وكتابة، وطبيعة وثقافة، وعقلي وحسي، وإيجابي وسلبي...

وما بدا لدريدا، ولم يبد للبنيوية، في هذا التقابل الثنائي هو اشتمال كل زوج منه، على تراتب هرمي، أي أن أول طرفي التقابل أعلى وأسبق وأفضل وآصل... والآخر دان وتال ومفضول ومشتق... الخ. وهذا التراتب هو علامة التمركز المنطقي، وشاهد نزعة مركزية اللوجوس، وهو صفة تنطبق على الفلسفات كلها منذ أفلاطون وإلى البنيوية. لكن المهم فيها هو اتصاف اللغة بها بما يجعل اللغة تحدد تجاربنا، وتتكشف عن محدودية إيديولوجية، وعن أسر للكائن.

ما أطروحة التفكيكية في مقابل ذلك؟ إنها تدعو إلى تقويض ميتافيزيقيا الحضور، ونقض التمركز المنطقي، وذلك وفق مقولة النصية، التي تنفي الوجود لشيء خارج النص، فنحن موجودون داخل اللغة ونرى ونفهم أنفسنا والعالم عن طريق اللغة التي تهيمن على رؤيتنا وفهمنا، ولا وجود لمفهوم خارج تحرك اللغة المستمر وعدم ثباتها. فإذا كانت ميتافيزيقيا الحضور تقوم على نزعة الإثبات لأصل وأولية أي على مركزية اللوجوس، فإن التفكيكية ترى أن كل أول معطى (المعنى الحرفي لكلمة مثلاً) يتكشف عن كونه تابعاً أو مشتقاً بكيفية تحرمه من السلطة المرجعية أي من تجسيد حضور. ويضرب دريدا مثالاً لهذه الحركة المستمرة من دون توقف، بالسهم المنطلق: فحركته ليست حاضرة عند أية لحظة حضور، إنه دائماً في نقطة مستقلة وليس في حالة حركة، لكننا نرغب في الإصرار على أن السهم في حالة حركة عند كل لحظة من انطلاقه إلى توقفه.

---

(1) نفسه، ص74.

3-توليد لغة اصطلاحية:

-1-

ويأتي هنا أهم مصطلحات دريدا التي تتبلور بها أطروحة التفكيكية، وأولها «الاختلاف المرجئ» Différance الذي يجمع بين مفهوم مكاني للاختلاف في العلامة، أي انبثاقها من نسق لعدم التشابه، هو ذلك النسق الذي عمَّمه سوسير على اللغة فقال: «لا يوجد في اللغة سوى الفروق»[1] ولم تعد الكلمة -فيما وصف- تدل على شيء بذاتها وإنما باختلافها عن غيرها من العلامات. وبين مفهوم زماني للاختلاف هو الإرجاء أي التأجيل للحضور، فلا يُحسَم المدلول ولا يملك أحدٌ المعنى في لحظة بعينها. وعنصر الإرجاء هذا هو ما تتجاهله ميتافيزيقيا الحضور ومركزية الصوت، فدلالة الكلمة من هذه الوجهة حاضرة في نطقها. أما دريدا فيصف الاختلاف بمعنى الإرجاء، قائلاً: «بهذا المعنى فإن الاختلاف لا يكون مسبوقاً بالوحدة الأصلية... الصلبة لإمكانية حاضرة احتفظ بها كما احتفظ بصرفة معينة لوقت لاحق انطلاقاً من حساب أو وعي اقتصادي»[2].

هكذا لم يعد، بموجب مفهوم الاختلاف بمعناه التفكيكي، أصل محض، أو أصل صاف، فالأصل يحيل على لاحِقِه، والهوية على آخرها، وبدلاً من التصور لأصل لم يسبقه شيء جاءت المقولة التفكيكية: «في البدء كان الاختلاف» فقبل كل أصل هناك أصل سابق. ولنقبس هنا عبارة كولر الشارحة لهذا المبدأ، حين قال: «مهما رجعنا بعيداً إلى الوراء نحاول أن نتخيل ميلاد اللغة ونصف الحدث الأصلي الذي يمكن أن يكون قد أنتج البنية الأولى، فسنكتشف أننا يجب أن نفترض تنظيماً سابقاً، أي تمييزاً سابقاً»[3]. ولنمض، في هذا الصدد، إلى مثال كولر عن ابتكار رجل الكهف لهمهمة خاصة يدل بها على «الطعام» فلابد أن نفترض تمييزاً سابقاً لهذه الهمهمة عن همهمات أخرى، وأن العالم قد تم تقسيمه فعلاً إلى صنفي «طعام» و«لا طعام». وإذا كان الإنكار لوجود أصل أو أولية دلالية، يعني الاختلاف بمعنى تغاير العلامات وتمايزها في لحظة متوقفة زمنياً أي في بعد مكاني، فإنه يعنيه بمعنى الإرجاء والتأجيل، أي اختلاف الدلالة زمانياً.

---

(1) سوسير، مصدره السابق، ص139.

(2) دريدا، مواقع، ص14.

(3) Culler, Op. cit. , p. 96.

-2-

ويضيف دريدا إلى الاختلاف مصطلح «الأثر» trace فما نعتقد أنه معنى ثابت للعلامة، ليس لدى دريدا سوى «أثر» تُرك في الخلف عن طريق حركة الدوال ولعبها، فالأثر يحمل الفروق والاختلافات التي نعرف الكلمات وفقاً لها، وما دام كل عنصر في اللغة، كما في كل بناء، لا يحمل قيمة في ذاته وإنما من علاقته داخل نسق الاختلافات (المقولة الأشهر للبنيوية) فإن علاقة كل عنصر بغيره، مسجَّلة فيه من قبل، ولذلك فإن أهمية الأثر من وجهة دريدا قائمة في تأسُّس كل عنصر انطلاقاً من الأثر الذي تتركه فيه العناصر الأخرى في النسق. وهذه إحالة على المعيش، لكنها إحالة أيضاً على الاختلاف والإرجاء، أي على غياب الأصل، ولذلك يصف دريدا الأثر، بأنه «مفهوم متناقض وغير مقبول في منطق الهوية. إن الأثر لا يعني فقط اختفاء الأصل، إنه يعني هنا –في الخطاب الذي نتبناه..– أن الأصل لم يختف»[1].

ويعلق دريدا على الأثر أهمية كبيرة سواء من جهة الوصف للمعنى في التفكيكية أم من جهة تولد الكتابة وطبيعة انبنائها، يقول: «الأثر الخالص هو الإرجاء... وبرغم أنه غير موجود، وبرغم أنه لم يكن موجوداً–حاضراً خارج كل امتلاء، فإن إمكانيته سابقة من حيث المبدأ على كل ما نسميه علاقة (مدلول/ دال، مضمون/ تعبير... الخ) وعلى كل ما نسميه مفهوماً...»[2]. ويذهب دريدا إلى ما تقرره التفكيكية من الاختلاف بين الصورة النفسية التي تحدَّث عنها سوسير في الدال الصوتي، وبين حسية الدال، حيث لا ينبغي للصورة النفسية أن تكون واقعاً داخلياً يكون نفسه نسخة من واقع خارجي، تماماً كما تميز الفينومينولوجيا بين الصوت الظاهر وظهور الصوت، فيسمي دريدا هذا الاختلاف أثراً، وهو الاختلاف بين الدال والمدلول، وبين الظاهر والظهور، بين العالم والمعيش.

ويخلص دريدا من ذلك إلى القول: «إن الأثر هو بالفعل الأصل المطلق للمعنى بشكل عام، وهو ما يعني من جهة أخرى أنه لا يوجد أصل مطلق للمعنى بشكل عام. إن الأثر هو الإرجاء الذي يفتح الظهور والدلالة... وهو أصل لكل تكرار»[3]. ونتبين من ذلك أن الأثر هو الوصف لدى دريدا لبنية الإحالة اللانهائية للمعنى وتأسيس لها، وهذه الإحالة اللانهائية تتصل أيضاً بعلاقة التشابه التي يصف بها دريدا انتفاء الدافع أو السبب في الأثر من جهة واعتباطية الدال التي قال بها سوسير من جهة أخرى، فهذه العلاقة –فيما

---

(1) في علم الكتابة، ص147.
(2) نفسه، ص149.
(3) نفسه، ص152.

يقول دريدا- «لا تعني أن الدال يعتمد على الاختيار الحر للمتكلم، ولكن ذلك يعني ببساطة أنه ليس لمفهوم الأثر أي ارتباط طبيعي مع المدلول في الواقع»[1].

وما دام أن الأثر بلا دافع، كما هو حال الدال، فإنه يغدو من وجهة دريدا «نقطة الانطلاق التي تجعل صيرورة العلامة بلا دافع أمراً ممكناً» والصيرورة التي بلا دافع هي المنفذ إلى وصف الكتابة عند دريدا باللعب، إذ يمكننا -على حد تقريره- «أن نطلق كلمة لعب على غياب المدلول المتعالي بوصفه تحرراً للعب من أية قيود، أي بوصفه تقويضاً.. لميتافيزيقيا الحضور»[2]. وأعتقد أن غياب المدلول المتعالي أمر ينبغي ألا يغيب معناه عن بالنا، بعد أن جعلناه مبتدأ الحديث، وأعني به مقولة النصية، التي نفت بها التفكيكية وجود مدلول خارج النص، فنحن نفكر فقط بالعلامات، وهي فكرة تشاركها دريدا مع بيرس في تنظيره للسيميولوجيا، حيث أصبحت الإشارة إلى معنى تعني أنه ليس هناك سوى علامات، فالمدلول نفسه علامة.

-3-

وقد جاء مفهوم «المحو» أو «الشطب» under erasure متصلاً بمفهوم الأثر ومجمل المفاهيم التفكيكية، وهو كتابة الكلمة ورسم علامة شطب (×) عليها، وذلك -فيما تصف سبيفاك- لأن الكلمة غير دقيقة، وضروري أن تكون مشطوبة لتبقى واضحة[3]. ومعنى عدم دقتها أنها لا تملك اكتمالاً فهي ناقصة وغير قطعية، ولذلك فهي مكتوبة لكنها مشطوبة، والكتابة لها وشطبها في آن ينفيان أن يكون الشطب إلغاء لها بالمعنى الحرفي، وإنما إيحاء بعدم التمام والحسم. وهذه في التفكيكية صفة كل علامة، فليس هناك علامة تملك مدلولاً منذ الأزل، أي مدلولاً متعالياً، لأن كل علامة هي علامة سياقية، وهي تخلق سراب المدلول، وتبعث قارئها للبحث عنه، وهذا معنى أنها تحتوي على أثر، فالأثر كما رأينا باق وممحو في وقت معاً. وهو -كما يصفه دريدا- ليس مثالياً أكثر منه واقعياً، وليس معقولاً أكثر منه محسوساً، وليس دلالة شفافة أكثر منه طاقة معتمة[4].

-4-

وإلى ذلك فقد كان مصطلح التشتيت Dissemination لدى دريدا، أحد المفاهيم

(1) نفسه، ص125.
(2) نفسه، ص130.
(3) Spivak, Op. cit. , p. xiv.
(4) في علم الكتابة ص 152.

الأساسية التي تتيح الإطلال على ما أصاب المعنى والوحدة والتماسك والأصلية وسائر دوال التمركز المنطقي، من انتشار وتبدد في التفكيكية. والمصطلح عنوان كتاب بعينه من كتب دريدا، يشتمل على مقالته «الجلسة المزدوجة» التي ورد فيها ما عرضناه من قبل عن قراءته لمالاراميه. وكان دريدا في هذه القراءة يعارض قراءة جان بيير ريشار لمالاراميه التي تضمنها كتابه «عالم مالاراميه الخيالي» L'univers imaginaire de Mallarmé (1961). فقد كان كتاب ريشار تحليلاً موضوعاتياً لشعر مالاراميه، يهتم بالتماسك ويحاول البرهنة عليه، ويركن إلى منظور هيجلي يجمع نصوص الشاعر في وحدة ذات دلالة؛ تتداخل أجزاؤها في علاقات ديالكتيكية، ويتألف المحسوس إلى الفكرة المجردة، وتتوافق المتضادات مثل الليل والنهار، والموت والحياة... الخ وذلك بما يحيل التأليف -بحسب وصف زيما- إلى «تحويل ديالكتيكي للمزدوج إلى الواحد»[1]. وهذه إحالة واضحة إلى التصور الهيجلي للتمركز المنطقي، الذي صنع الديالكتيك في اتجاه يجمع التضاد ويحله في وحدة. وهي وحدة يصبح الجزء فيها دليلا على الكل، كما يصبح الكل دليلا على الجزء بالقدر نفسه، وهذا هو العقل الهيجلي الذي ينسب إليه زيما البحث عن التماسك وإضفائه، قصداً منه إلى بيان هوية القراءة التي يصطنعها جان بيير ريشار لمالاراميه[2].

لكن دريدا يعارض التحليل الموضوعاتي مثلما يعارض وحدة المعنى وثباته وإحالته على قصدية ذاتية، وهي معارضة للمنظور الفلسفي أساساً الذي تصدر عنه هذه الوجهة في قراءة الأدب وتحليل النصوص: المنظور الممتد من أفلاطون إلى هيجل، منظور التمركز المنطقي الذي يقدم المدلول على الدال، ويحيل النصوص إلى وسيلة لمعان متعالية مستقلة عنها وقائمة خارجها.

ومن هذه الوجهة فإن قراءة دريدا تتجه على عكس جان ريشار، إلى البرهنة على أنه ليس لدى مالاراميه مدلول نهائي، ويعمد في سبيل التجلية لذلك إلى الكشف عن الالتباسات وتعدد المعاني في قصيدته، تلك الالتباسات التي تؤسس للتشتت والبعثرة لا للوحدة والتماسك، ولانزلاق المدلول ولا نهائيته لا لثباته وقطعيته. وقد كان مفهوم الحقيقي والأصلي والحرفي... الخ مستبعداً مبدئياً لدى دريدا، فليس النص انعكاسا لشيء خارجه ولا تعبيراً عن ذات مستقلة عنه. وهو يضيف إلى ذلك، قوله: «استعمال مثل هذا التصور لانعكاس المعيش المحمل بالتاريخ والميتافيزيقيا، ومثل هذه السكلجة

(1) التفكيكية، ص 89.
(2) نفسه، ص ص 86-89.

(نسبة إلى السيكولوجيا) التمثيلية، يحيل النص إلى شكل للتعبير، ويختزله إلى موضوع المدلول، ويحتفظ بكل صفات المحاكاة. وما يحتفظ به تحديداً هي تلك الجدلية التي بقيت متصلة بعمق بالميتافيزيقيا من أفلاطون إلى هيجل»[1].

ودريدا لا ينكر ما أشار إليه جان ريشار من موضوعات في شعر مالارميه، وإنما ينكر حسبانها موضوعاً حقيقياً، على النحو الذي جرت عليه قراءة مالارميه من قبل، بما في ذلك قراءة جان ريشار.

وقد ميزت باربرا جونسون في مقدمة ترجمتها الإنجليزية لكتاب دريدا، طريقة دريدا في هذا الصدد عن غيرها من الطرق الموجهة لنقد ملارميه، إذ قالت: «إن تاريخ نقد مالارميه قبل دريدا كان مجموعاً في لحظتين عامتين، الهيجلية والأفلاطونية، الشكلية والموضوعاتية. قراءة دريدا لنص «محاكاة» Mimique لمالارميه، جعلته قادراً على أن يعمل بعيداً عن اللحظتين، بالانحراف بتقسيم الشكل/ المضمون، متتبعاً تكاثر لعب الدال، مؤشكلاً لنص «محاكاة» وواضعاً مادية النص للعمل كفائض للتركيب على الدلالات. ويضع تحت المساءلة، العقلاني والتعبيري الكلاسيكي، والافتراضات المسبقة، وإجراءات عمل القراءة»[2].

إن دريدا يقف على كلمة مثل «ثنية» fold تلك التي جعلها جان ريشار تتألف في دلالة على وحدة لموضوع الحميمية والألفة، في إحدى قصائد مالارميه التي تكررت فيها، فذهب دريدا يبرهن على دلالاتها المناقضة للحميمية: البعثرة، والتباعد، والتسويف... الخ[3]. وأمثلة تدليل دريدا على إخصاب الدلالات وتكاثر المعنى الذي يغدو مصطلح التشتيت وجها من وجوه الدلالة عليه، عديدة، وهو تدليل يتجه به دريدا في مقالات الكتاب إلى تفكيك وحدة الدال، كما في وقفته على «غشاء البكارة» فهو يعني الداخل ويعني الخارج أيضاً، والفارماكون الذي يعني السم والترياق...الخ.

وقد أضاف دريدا إلى تفكيك وحدة الدال، الالتفات إلى دلالية الفراغ والهامش والعنوان: إلى مادية الفضاء الذي لا يمكن له البراءة من حدث الفهم، ولذلك قالت باربرا جونسون: «من أول الأشياء التي يلحظها المرء في (الجلسة المزدوجة) استعمالها المحرض للفضاء الطباعي... فمن الواضح أن جهداً قد بُذل للفت انتباه القارئ للوظيفية التركيبية للفضاء في حدث القراءة»[4].

---

(1) Derrida, Dissemination, p. 248.

(2) Barbara Johnson, Trnslatorяs Introduction, in, Derrida, Op. cit., p. xxix.

(3) Ibid., pp. 214-216.

(4) Ibid., p. xxviii.

وإضافة إلى «الجلسة المزدوجة» التي اتخذ فيها دريدا من مالاراميه موضوعاً لقراءة يتضح بها مفهوم التشتيت ضمن المفهوم التفكيكي للقراءة، فإن الفصل المعنون بـ«التشتيت» وهو عنون الكتاب أيضاً، يشتمل على قراءة لرواية فيليب سولرز «أرقام». والرواية، فيما تصفها جونسون «تقدم نفسها في سلسلة من 100 قطعة مرقمة من 1 .إلى 4.100؛ الرقم الذي يسبق الفاصلة العشرية يتغير دورياً من 1 إلى 4والرقم التالي للفاصلة العشرية يذهب بالعدد من 5إلى 100بعد المجموعة الأولى من 1-4. ونص الرواية متنوع بشكل واضح ومتقطع: اقتباسات، أقواس، شرطات، فصلات، أرقام.. والحروف الصينية هي أكثر المظاهر وضوحاً للتقلب النصي المستمر»[1]. ولهذا كانت من وجهة دريدا مثالاً على نص غير متمركز منطقياً، إنه نص تتشكل علاقته مع قارئه خارج نسق الاستهلاك والتلقي السلبي، فهي رواية تحمل صفة التشتيت الذي يطرحه دريدا.

إنه يصفها قائلاً: «هذه (الأرقام) ترقم ذاتها، تكتب ذاتها، تقرأ ذاتها، بذاتها... إن النص لافت في أن القارئ (هنا بطريقة نموذجية) لا يمكن أن يختار مكانه فيه، ولا يستطيع المشاهد، لا يوجد مكان له يمكن الأخذ به مقابل النص، خارج النص... لا يوجد بقعة حيث يمكن أن يقف القارئ قبل نص مكتوب فعلاً»[2]. والمعنى هنا أن النص أولاً، لا مدلولٌ سابق عليه، ولا خارجه، والقارئ هو امتداد جسدي للنص. وهذا معنى لا ينفصل عن الاستنبات لبياض الصفحة، وتخليق دور لمادية الفضاء ضمن حدث الفهم، ذلك الذي رأينا الإشارة إليه بشأن نصوص مالاراميه. إنها مَسْرَحة الكتابة التي تؤكِّدها بما لا يخرج عن حيز الورقة المكتوبة، ولا يمثل وحدة مفروضة عليها، ولازمة لها.

ولذلك يمضي دريدا إلى تعليل نفيه لوجود مكان للقارئ خارج النص في رواية سولرز، بقوله: «لأنه عمله (=القارئ) أن يضع الأشياء على المسرح، فهو نفسه على المسرح، يضع نفسه على المسرح. لذلك فإن الحكاية موجَّهة إلى جسد القارئ الذي يوضع من قبل الأشياء على المسرح نفسه»[3]. وبالطبع فإن هذا واقع جديد لولادة القارئ الذي يكتب نفسه فيما يقرأ «فهذه الاستحالة -وهذه الإمكانية للقارئ أيضاً أن يكتب نفسه- ظلت من زمن سحيق عند العمل في النص عموماً»[4]. والعمل في النص يعني امتثال القارئ له، لأنه يعبِّر عن حقيقة خارجه، ومدلول متعال عليه، وذلك هو قيد القارئ الذي توهمه نظرياً، وجاءت التفكيكية لتطلقه من عقاله؛ بالمحاجة على أن ذلك الفهم

(1) Ibid., p. xxix.
(2) Derrida, Op. cit., p. 290.
(3) Ibid., p. 290.
(4) Ibid., p. 290.

المتمركز حول الحقيقة والمدلول والأصل... عملية مجازية ناشطة، تمارسها النصوص حتى غاب عنا فعل اللغة فيها.

-5-

غير أن مفهوم التشتيت وقرائنه الاصطلاحية في الجهاز المفهومي للتفكيكية، إذ تنقض فكرة الجدل الهيجلي في تكامل النقائض ووحدتها، لا تستبدل بها أي وحدة أخرى، فالتفكيكية لا تسعى إلى تقديم بديل عن تناقضات التمركز، ولذلك غدا مصطلح المتاهة Aporia، قرين مصطلح التشتيت في التفكيكية، وتعني الوصول إلى منطقة مغلقة من تناقض المعاني، هي تلك التي وصفها ألن باس في مقدمة ترجمته «الكتابة والاختلاف» قائلاً: «يجد المرء شططاً لا يمكن أن يُفسَّر ضمن قواعد المنطق، أن تتصور فحسب كأنما لا هذه ولا تلك، أو الاثنين في الوقت نفسه... إنه انحراف عن كل قواعد المنطق»[1].

إن المتاهة تمنع أي حسم، وهذه هي صفة القراءة المزدوجة، تلك التي عنون دريدا الفصل الذي عرض فيه لشعر مالارميه من كتابه، بالاستناد إليها والاستمداد منها: «الجلسة المزدوجة»، وهي قراءة تتضمن البحث عما ينقض المعاني المبنية والمستقرة ظاهرياً، وتطعن في اتجاهات الأدب الواقعية والتقليدية والرومانسية، تلك التي تنبني على التمركز المنطقي، وميتافيزيقيا الحضور، فتدنو بالنص إلى منزلة الوسيلة إلى التعبير أو التصوير أو المحاكاة، ويتجسد فيه مقصداً ومن ورائه غاية يدعمان دلالة الحضور والإرادة لدلالة محسومة وقطعية. ولذلك لا يتشابه تعدد المعاني في القراءة التفكيكية، بتعدد المعاني في النقد الجديد وفي السيميولوجيا، لأن هذا الأخير خارج المفهوم التفكيكي للمتاهة ومأزقها.

-6-

ولا ينفصل مفهوم، التكرارية، أي القابلية للتكرار Iterability، عن المؤدى نفسه الذي يكشف عنه الجهاز المفاهيمي للتفكيكية، ويترامى إليه، وهو تحرر الدال (وتحريره) من قيد الحضور، أي من المعنى الواحد، الذي يغدو التمركز المنطقي قرين التمركز الصوتي، في إحكامه. وقد تجلى مصطلح التكرارية أكثر ما تجلى لدى دريدا، في محاجته لنظرية «أفعال الكلام» Speech acts التي ابتدأها الفيلسوف الإنجليزي

(1) Alan Bass, Translator›s Introduction, in, Jacques Derrida, Writing and Difference, p. xviii.

جي. إل. أوستن وطورها الأمريكي جون سيرل[1]. وفيها توصف العبارات التي ننطق بها، بأنها أفعال الكلام، وتنقسم العبارات من وجهة الأفعال هذه: إلى جمل تقريرية constative وهي التي تصف حدثاً أو حالة (هطل المطر، مثلاً) وجمل إنجازية أو أدائية performative تصف فعلاً معيناً لقائلها (مثل: أعدك بفعل كذا، أو سأغلق المطعم بعد عشر دقائق).

ومضت النظرية إلى تمييز ثلاثة مستويات للفعل: فعل النطق وهو الفعل اللفظي، كتلفظ صاحب المطعم بالعبارة السابقة، و ما يفعله المرء تبعاً للقول وهو الفعل اللالفظي، أي إغلاق المطعم في الوقت المحدد، وتأثير قوله وهو الفعل التأثيري، أي فعل المتلقين، وهو حث الزبائن على إنجاز طلباتهم قبل الإغلاق. وقصدية المتكلم وهو صاحب المطعم إلى أداء من يوجِّه إليه كلامه حاضرة، وكذلك المتلقي الذي يوجَّه إليه الكلام. وهذا يعني إحكام الدلالة على الحضور، أي تثبيت الجملة المنطوقة على معنى واحد. وأضافت نظرية أفعال الكلام إلى ذلك التمييز بين الاستعمالات العادية للغة، مثل توجيه الأمر السابق من صاحب المطعم إلى زبائنه، وما أسمته الاستعمالات التطفّلية للغة، كورود الجملة السابقة في رواية أو مسرحية، فالشخصية التي تتلفظ بها في الرواية أو المسرحية لا تنطق بأمر.

وقد مضت النظرية لدى سيرل إلى تأكيد القصدية من جهة والعرف اللغوي والاجتماعي من جهة أخرى. ومجمل الموقف في نظرية أفعال الكلام كما تبلورت لدى سيرل، يمكن أن نستعير له التلخيص الذي يورده دريدا في قوله: «تقام فرضيات سيرل على البناء النظري التالي: الهدف دائماً، في عملية الاتصال مع شخص آخر (سواء في تبادل شفهي أم بالتفسير لخطاب مكتوب) هو فهم المعنى الشفهي للمؤلف أو تفسيره. لكن قصد المتكلم الذي علينا أن نتخيله فرداً، لابد أن يكون مركباً من المعنى الذي يُمثَّل بواسطة علامات التلفظ المشروطة والمحدَّدة بشكل حاسم بواسطة العرف»[2].

هذا الإيجاز لأبرز محاور نظرية أفعال الكلام، يمنحنا تصوراً عن الفكرة التي تأسس على اعتراض دريدا عليها، مصطلح «التكرارية» لديه. فهي فكرة تتبنى نموذجاً للاتصال

---

(1) يتوافر في اللغة العربية ترجمات لأبرز مصادر نظرية أفعال الكلام، ومنها: جون أوستن، نظرية أفعال الكلام العامة، ترجمة: عبد القادر قنيني، الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 1991م. وجون سيرل، العقل واللغة والمجتمع، ترجمة: سعيد الغانمي، الجزائر: منشورات الاختلاف، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، وبيروت: الدار العربية للعلوم، 2006... وغيرهما.

(2) Manfred Frank, «The Entropy of Language: Reflections on the Searle-Derrida Debate.» In, The Subject and the Text: Essays on Literary Theory and Philosophy. ed. Andrew Bowie, trans. Helen Atkins, Cambridge University Press, 1997, p. 134..

قائماً على المرسل-الرسالة-المتلقي، بحيث تتثبّت دلالة الملفوظات في هذا النموذج على معنى واحد لا تغادره هو الرسالة المقصود إبلاغها إلى المتلقي المحدّد. وهو معنى واحد وثابت بسبب تثبيت جوانب الاتصال، وأهمها المتلقي الذي توجّه العبارة إليه، والسياق، وقصد المتكلم، وهذه مبادئ في فهم الكلام وتحليل العبارات اللغوية، أخذ بها مجتمعة أصحاب النظرية التداولية الذين ركزوا اهتمامهم في اللغة على الاستعمال لها. ولذلك فإن تكرار العلامات أو الملفوظات، لا يغيِّر -من منظور هذه الوجهة- معناها أو يشكّك في ثبات مدلولها، بل يؤدي -على عكس ذلك- إلى تثبيت معناها وزيادة تماسك سياقها.

أما دريدا فيختلف مع هذه الوجهة، لأنه يؤسس حدث الكلام على «بنية الغياب» أي الكلمات التي لم تقل بسبب القيود السياقية، وغياب الجوانب المادية عن بعضها؛ الجوانب التي نتج ثبات المعنى وأحاديته في الوجهة التداولية عن توهُّم تثبيتها. وهذا جانب معروف في التفكيكية التي ترى أن اللغة دائماً تقول أكثر مما تعني بسبب بنية الغياب تلك. ولنعد إلى العبارة: «هطل المطر..» الواردة أعلاه، فمن الممكن أن تفهم استبشاراً بهطول المطر، أو تراحيب بالضيف، أو مديحاً لكرم الكريم، أو تحذيراً من عواقب المطر على الطريق، أو إعلاناً عن هطول المطر، أو شكوى من هطول المطر، أو نداء لجمع الملابس المنشورة على حبال الغسيل... الخ. وعبارة: «سأغلق المطعم بعد عشر دقائق» هي تهديد أو تحذير أو نداء أو إعلان عن يأس أو اضطرار... الخ.

ويضيف دريدا إلى بنية الغياب في تشكيل حدث الكلام، التكرارية. وهي تحديداً موضوع استحضارنا لنقاش دريدا لأوستن وسيرل أي للوجهة النظرية التي تفسر اللغة باستعمالها. فهو في مقاله «التوقيع، الحدث، السياق» الذي خصصه لمجادلة نظرية أفعال الكلام، لدى أوستن وسيرل، يقول: «لكي يحتفظ اتصالي المكتوب بوظيفته بوصفه كتابة، أي بمقروئيته، يجب أن يبقى قابلاً للقراءة على الرغم من الاختفاء التام لأي متلق، إنه يُحدَّد في العموم. يجب على اتصالي أن يكون قابلاً للتكرار (تكرارياً) في الغياب التام للمتلقي أو أي مجموعة قابلة للتحديد تجريبياً من المتلقين... الكتابة التي ليست قابلة للقراءة بنائياً، أي التي ليست قابلة للتكرار، وراء موت المخاطَب، لا يمكن أن تكون كتابة»[1].

والمعنى الذي نفهمه من ذلك، هو أننا لا يمكن أن نتصور كتابة لا يمكن تكرارها

(1) Jacques Derrida, Signature Event Context, trans. Samuel Weber, in, Limited Inc, ed. Gerald Graff, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1988, p. 7.

بمعزل عن الحسبان للمتلقي المحدد، إنها كتابة في هذه الحالة غير قابلة للقراءة لأنها غير قابلة للتكرار. والأمر نفسه ينطبق على الكلام (وفقاً لإحباط التفكيكية التمييز التقليدي بين الكتابة والكلام) فلا كلام لا يمكن تكراره في غياب المخاطب به؛ إنه كلام عندئذ غير قابل للاستماع لأنه غير قابل للتكرار. فالتكرارية هوية في ما يقبل الكتابة وما يقبل الكلام، تضمن إمكانية انفصاله عن سياقه الداخلي والخارجي، انفصاله عن ذاته، فلا تصبح المادة المكتوبة أو المنطوقة متماثلة مع ذاتها فقط، ولهذا فإنها تنطوي على غيرية، هي ما يسمح لها بالتكرار، أي يسمح لها بأن تكون مقروءة أو مسموعة. ويحلل دريدا لفظة Iterability التي يستخدمها في الدلالة على التكرارية، فيشير إلى أن Iter ومعناها ثانيةً أو مرة أخرى، تأتي ربما من Itaraالتي تعني الآخر في السنسكريتية، ويرى ارتباط التكرار بالغيرية[1].

ولم ينكر أوستن أو سيرل التكرارية؛ فلكي يقطع المتكلم على نفسه عهداً ما بفعل شيء أو ترك شيء مثلاً، لا بد من تصور ملفوظات وصيغ حدثت من قبل تمكن إعادتها، ولولا أن هناك عهوداً في الحياة الحقيقية لما أمكن على الممثلين في مسرحية أن يقطعوا عهوداً... الخ فالقابلية للتكرار موضع يتفق فيه أوستن وسيرل مع دريدا. لكن دريدا يستخدم التكرارية في وجهة نقضية للأصلي والأولي، والحرفي أو الحقيقي، ومن ثم لامتلاك العلامة معنى نهائياً، أي يستخدمها في وجهة مغايرة لوجهة أفعال الكلام؛ فكل تكرار لكلمة أو صيغة يغيِّر، لدى دريدا، دلالتها، ولا يثبتها كما يريد أوستن وسيرل. والتكرارية –من هذه الزاوية- تقويض لمسلمة الحضور لقصدية المؤلف، تلك التي اتخذت منها نظرية أفعال الكلام والوجهة الاستعمالية في فلسفة اللغة إجمالاً، قيداً على الدلالة، وركيزة لتصور اللغة.

فالقصدية من منظور دريدا لم تشكل ثقلاً لدى أوستن وسيرل، إلا بسبب عدم الالتفات إلى السياقات المفتوحة والمتعددة بلا نهاية، ولا لتعدد الذات وتناقضها كما هو تعدد معنى النص وتناقضه، وهو تعدد لا ينفصل عن استعصاء البرهنة على قصدية ثابتة للمؤلف لا تتغير من جهة إلى أخرى في نصه. وهذه مسألة تسعفنا على بيانها الشروحات والدراسات والتحليلات العديدة للنصوص، وفي مقدمتها النص القرآني الكريم، فالتفاسير المتعددة له، والمذاهب المتشعبة والمختلفة، في القراءة له والاستشهاد به، تنفي أي بساطة أو شفافية وأي أحادية حتى لو توهمنا أنها تكرر بعضها. والأمر نفسه يقال في شروحات الدواوين الشعرية، والسرديات، والمؤلفات الفلسفية. فلو حلمنا بتجريد

(1) Ibid., p. 7.

قواعد لبلوغ قصد مؤلفيها، أو توهمنا شفافية اللغة عن مقاصدهم، فسنعجز عن قسر دلالتها وتوحيدها ونفي كل ما يتحرر من ذلك. لأن ما نحاوله، في هذا الصدد، ليس إلا قراءتنا التي لا نملك فرضها على غيرنا.

هكذا غدا تعدد السياقات الذي يستلزم تعدد القراءات متكأ لدريدا في وصف نظرية أفعال الكلام، بأنها «تجريدات وهمية» لأنها تفترض سلفاً وضوح قصد المؤلف، وأحادية المعنى، وتثبيت سياق كلي من وجهة ذات لها وعي كلي: إن المعنى محدود بالسياق فعلاً، ولكن السياق بلا حدود[1].

وأتصور أن فكرة التكرارية كما تبلورت لدى دريدا، يفتح نافذة مختلفة لإدراك التجدد والتجديد، فليس هناك تجديد يتخلق من العدم، في الأجناس والصيغ والصور والموضوعات. إنه لا يحدث إلا لأنه قادر على استبصار الغياب فيها الذي يتيح له الوجود عبر التكرار، فلا قابلية للتكرار في ما نتصوره حاضراً ومكتملاً ونهائياً، والقابلية للتكرار هي إمكانية مفتوحة في العلامة، هي البداية التي لا بداية غير مكررة وقابلة للتكرار، قبلها في اللغة، مثلما هو التصور نفسه الذي تقوله التفكيكية عن الاختلاف، فمقولة «في البدء كان الاختلاف» تتضمن تماماً القول: في البدء كان التكرار.

وهذا يحيلنا على صورة السهم المنطلق، مثال دريدا عن الحركة المستمرة للغة والمعنى، وانتفاء الحضور التام عند أي نقطة، ودريدا في هذا الصدد يقول: «لذلك فإن كل الكتابة يجب أن تكون قادرة على العمل في غياب جذري لمستقبِل محدد تجريبياً بشكل عام. وهذا الغياب ليس تعديلاً مستمراً للحضور، إنه تمزيق للحضور.. موت المستقبِل المنقوش في بنية العلامة أو إمكانية موته»[2]. هكذا تؤسس التكرارية معنى الهوية بالدحض المستمر لتطابقها التام مع ذاتها، إن الهوية مسكونة بآخرها، لهذا تقبل التكرار.

وليس يغيب عن البال ما يثيره الحديث عن التكرارية عند دريدا من شَبَه بالحديث عن مصطلح «الأثر» لديه، فإذا كان الأثر يصف -فيما يصف- ما تحمله العلامة من بقايا استخدامها في سياقات ونصوص أخرى، فإن التكرارية تدل -فيما تدل- على هذه البقايا التي تسمح بالتكرار وتلوِّثه، فلا يكرر المرء بتكراره كلام غيره ما قاله غيره، بل يحدث بالتكرار إزاحة للمعنى، وفوق ذلك فإن المرء يقول شيئاً غير الذي يريد أن يقوله، وكل نص يقول أكثر مما يريد قوله. ولهذا فإن ميزة الكتابة عن المشافهة، فيما يقول دريدا،

---

(1) انظر، Derrida, Op. cit., pp. 13-14

(2) Ibid., p. 8.

أنها «لا تستنفد نفسها في لحظة نقشها... وتثير تكراراً في غياب الذات المحددة، ووراء حضورها»[1].

فعدم استنفاد الكتابة لنفسها منقوض في المشافهة بما يحدث من حضور المتكلم أمام المستمع وزيادته على الكلام بالنغمة والإشارة... إلخ بما يحدد مرجعاً معيناً للكلام، وهذا الامتياز للكتابة في مقابل المشافهة، شاهد على دلالة التكرارية في تلاقيها مع دلالة «الأثر» على عدم اكتمال الحضور في أي نص، ولو اكتمل الحضور في الكلام أي لو بلغنا الحقيقة والصواب، وانتفى الأثر فلن نقول بانتفاء إمكانية الإعادة والتكرار، لأن ما سيحدث أكبر من ذلك وهو نهاية الكلام، فـ«لو لا أن الكلام يعاد لنفد»[2]، ولتوقفت الكتابة التي يستدعي حدوثها مزيدا من الكتابة.

-7-

ولا ينفصل مفهوم التكرارية، من وجه آخر، عن مفهوم المكمِّل (أو الإضافة) Supplement، في المنظور الذي تأسست عليه التفكيكية عند دريدا. فالمكمِّل هو ما يضاف أو ينوب أو يمثِّل أو يُشتق أو يكمل... الخ. وهذه أفعال تعرِّفه بوصفه علاقة مع أصل أو جوهر أو أولية، بحيث ينزل المكمِّل منزلة أدنى وتالية وثانوية. وإلى هنا لم نبرح المنظور التقليدي، حيث نزعة التمركز والحنين إلى أصل، لكن نزعة التمركز تلك تتعرض للتفكيك والتمزيق والقلب -من وجهة التفكيكية كما عرفنا قبلاً- فيغدو الأصل والمركز فيها نشاطاً بلاغياً خالصاً تصنعه مجازية اللغة (لا شيء خارج الكتابة/ النصوص) وإبطال النشاط البلاغي، والرؤية إلى ما نتوهمه مركزاً في ضوء الحركة المستمرة للغة والتوليد للمعاني، أي في ضوء مفاهيم الاختلاف والأثر والتكرارية، تمكننا من رؤية «المركز» في ضوء اعتماده على «الهامش» والمكمل في ضوء وجود نقص في ما يكمله، وبذلك يصبح حسبان المركز مركزاً موضع السؤال، وبالقدر نفسه حسبان الهامش هامشاً.

والنتيجة هي نقض التمركز، فلا شيء سوى مكملات وتشكيلات دلالية أي ممارسات إنتاج دلالة يتبادل بعضها مكان بعض، فكل أصل أو مركز يتكشف عن كونه نتاجاً لسابق عليه، وتبعاً لغيره واشتقاق من سواه بمؤدى يحرمه من أي سلطة مرجعية.

ولقد كان تعميق دريدا لدلالة «المكمِّل» وتوظيفه ضمن مفاهيم التفكيكية، متولداً

---

(1) Ibid., p.9.

(2) تُنسَب هذه المقالة لعلي بن أبي طالب رضي الله عنه. انظر، أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية، 1984، ص217.

عن استخدام روسو للفظة نفسها، في وصف رتبة الكتابة قياساً على الكلام، إضافة إلى وصف رتب أخرى، وذلك في قراءة دريدا في كتابه «في علم الكتابة» لنص روسو في «اعترافات» و«أصل اللغات». ومن ذلك تلخيص دريدا قول روسو: «صُنعت اللغات كي نتكلمها: الكتابة لا تستخدم إلا بوصفها مكملاً للكلام... والكلام يمثل الفكر بواسطة عبارات اصطلاحية... وكذا تمثل الكتابة الكلام. وهكذا لا يعد فن الكتابة سوى تمثيل غير مباشر للفكر»[1].

هذا المكمل يأخذ لدى دريدا معنى مزدوجاً: فهو: مضاف ونائب، وهو نافع وضار. مضاف لأنه «فائض امتلاء يثري امتلاء آخر، إنه يجمع الحضور ويراكم، وهكذا يأتي الفن والتقنية والتمثيل... الخ» ونائب؛ لأنه «لا يضاف إلا ليحل محل. إنه يتدخل أو يتسلل حالاً محل». وإذا كان في إضافته ونيابته نفع هو إكمال حضور الأصل، فإنه «خطر» ومن هذه الزاوية كان روسو يرى الكتابة خطراً –وقد رآها أيضاً نافعة– وعنوان «المكمل الخطر»[2] في كتاب دريدا يشير إلى ذلك، أي إلى حسبان روسو الكتابة «هدماً للحضور واعتلالاً يصيب الكلام». وهذه مواصفات تدني منزلة المكمل وتؤخره عن الأصل.

لكن دريدا يكشف تناقضاً لا مسؤولية لغير النشاط اللغوي عنه، النشاط الذي يسمِّي ويصنع المفاهيم ويؤلف بنى الفكر وتحدِّد اللغة به تجاربنا، فيقرر أن المكمل: «إذا كان يَمْلأ، فكَمَا نسدُّ فراغاً، وإذا كان يتمثل ويكوِّن صورة فذلك بسبب فقدان سابق لحضور»[3]. والمعنى المترتب على ذلك أن تكميل الكتابة للكلام أو إضافتها إليه دليل على أن الكلام غير مكتف بذاته، وهذا المعنى هو ما يذهب بدريدا إلى لحظة أولية وعمومية لا يرى فيها كلاماً غير مشوب بالكتابة، فالكلام يتضمن خصائص الكتابة مثل الغياب وإساءة الفهم، وإذا كان سوسير اتخذها وسيلة توضيح مثلى لطبيعة الوحدات اللغوية[4]، فإن دريدا يقلب التراتب ليجعل الكلام شكلاً من الكتابة وشاهداً على آلية لغوية أساسية ظاهرة في الكتابة. لكن بمعنى آخر للكتابة هو الكتابة الأصلية التي تنتج اللغة: الكتابة بما هي حالة تفضية وتقسيم ورمز، إنها الاختلاف بمدلوله التفكيكي، وهي «الجراماتولوجيا» التي أدار على تمييزها والكشف عنها كتابه المبدئي في التفكيكية المعنون بها.

---

(1) في علم الكتابة، ص288، وعلامات الحذف عنده.

(2) نفسه، ص283.

(3) نفسه، ص288.

(4) انظر، سوسير، مصدره السابق، ص34، حيث تشبيه اللغة بنظام الكتابة، أو الألفباء المستخدمة عند فاقدي السمع والنطق... الخ.

وهذا معنى جديد ومغاير للمعنى الشائع للكتابة التي تمثل الكلام وترسمه بعلامات مرئية هدفها توصيل الكلام المنطوق، أي تمثيل الحضور، والدلالة على التمركز المنطقي الذي يتقارن مع التمركز الصوتي. ودريدا يقول في هذا الصدد: «ينبغي أن نضع سوسير في مواجهة مع نفسه. إن العلامة اللغوية تفترض كتابة أصلية قبل أن تدوَّن أو تُمثَّل أو تُصاغ في (خط). ومن الآن فصاعداً لن نستدعي أطروحة اعتباطية العلامة، ولكن سنستدعي الأطروحة اللصيقة بها كتابع لا تستغني عنه، من وجهة سوسير، وهي من وجهة نظرنا الأطروحة الأساسية: وهي أطروحة الاختلاف بوصفه مصدراً للقيمة اللغوية»[1]. يُضيف مشيراً إلى الكتابة الأصلية تلك: «ونحن نعتقد أن الكتابة المعممة ليست فكرة عن نظام ينبغي اختراعه أو عن خصائص افتراضية أو إمكانية مستقلة، بل نعتقد على العكس أن اللغة الشفوية تنتمي أساساً إلى هذه الكتابة»[2].

وقد وضع الكتابة الأصلية هذه في موضع السيميولوجيا الذي اقترحه سوسير وجعل اللغة الصوتية فرعاً جزئياً منه، لكنه امتدح قلب رولان بارت للتراتب بين السيميولوجيا واللغة، أي بين الكل والجزء، حين جعل السيميولوجيا فرعاً من علم اللغويات، لأن هذا القلب من وجهة دريدا «يؤدي إلى التفسير التام لعلم لغويات سادته -تاريخياً- ميتافيزيقيا مركزية اللوجوس»[3] وهذا التسيد الذي حكم علم اللغويات هو -ما يسميه دريدا- «حضارة الكتابة» التي نسكنها، وهو يعني، بالطبع، الكتابة بالمعنى الصوتي، لأنها الكتابة التي تحضر فيها مركزية اللوجوس، فتفسير تسلطها على التجارب الإنسانية ومحدوديتها سيكون بتكشفها ضمن دائرة أوسع هي الكتابة بالمعنى الأصلي لا الصوتي، أي الكتابة خارج أي دلالة على التمركز، الكتابة بوصفها مفهوما للاختلاف والإرجاء والتكرار.

هكذا يؤدي التفكيك لتراتب الكلام والكتابة، إلى مفهوم جديد للمكمِّل لا يحصره في الكتابة قياساً على أصلية الكلام وأوليته، بل يحيل الكلام ذاته إلى مكمل، نازعاً أصلية الأصل ومركزية المركز والأولية والحقيقة وما إلى ذلك، أو معلقاً إياها وواضعاً لها تحت الشطب (×). وهو الأمر نفسه الذي ينطبق على كل التعارضات التقليدية التي تكرر بنية (الكلام/ الكتابة) نفسها فيها، مثل: الطبيعة/ الثقافة، الصحة/ المرض، النقاء/ التلوث، الخير/ الشر، الموضوع/ التمثيل، الحيوانية/ الإنسانية... الخ.

وكما يشرح ليتش تمركز البنى وتفكيكها، يبدو تقليدياً، أن المصطلح الأول في

(1) في علم الكتابة، ص134.
(2) نفسه، ص138.
(3) نفسه.

كل تقابل، يؤلف الممتاز والحال الأفضل، والكينونة، والأسبقية. وما يقترحه دريدا أنه لا يوجد كينونة غير ممسوسة بمكملات، ولا أصلية غير مكملة، وإنما هي الرغبة أو الأسطورة التي تخلق ذلك. وقلب هذا التراتب يقلب الفكرة الميتافيزيقية[1]. فليس هناك طبيعة غير ممسوسة بالثقافة، ولم توجد صحة أو نقاء أو خير في زمن من دون المرض والتلوث والشر، وليس للموضوع وجود دون صورة تمثله لنا وشكل نراه فيه، وليست الحيوانية عارية من الخصائص الإنسانية... الخ ومهما وصلنا إلى زاوية معينة لاستقرار التراتب، فلن نعدم ما ينقضها، فهناك عدد لا يحصى من زوايا النظر، ولا يمكن تحديد النظر من زاوية واحدة.

ونتيجة ذلك هي الدلالة على المكمِّل بوصفه عموماً، فلا شيء من دون تكميل وإضافة، والمضاف مضاف إليه، والمضاف إليه -بدوره- مضاف في تسلسل لا ينتهي، فالموجود -إذن- مكمِّلات وبدائل. ومن هنا يغدو المكمِّل قسيم الاختلاف المرجئ، والأثر، والتكرار في الدلالة التي يتكامل بها المنظور التفكيكي للغة والمعنى.

* * *

التنظير التفكيكي للأدب:

1 ـ الأدب والكتابة:

نستطيع أن نكتشف المفهوم الأدبي الخاص بالتفكيكية من مجمل أطروحتها التي كانت الكتابة فيها قاعدة تأسيسية لمفاهيمها. فالأدب كتابة، والكتابة نوعان: كتابة صوتية، تمثل الكلام وتليه وتقع على هامشه، ولذلك فهي تجسد بتبعيتها للصوت التمركز المنطقي. وكتابة أصلية Écriture وهي مفهوم مجرد يعني «أية ممارسة من التفريق والإيضاح بالمسافات، وهي بهذا المعنى الجديد تشمل كل أشكال التسجيل والسك من كتابة القوانين إلى تذكر الأحلام وشق الممرات عبر الغابة»[2]. وبتوجه التفكيكية بوصفها قراءة إلى تقويض التمركز المنطقي، فإنها كانت تفسح المجال لصنف من الكتابة التي تقاوم التمركز بتسيد الدال فيها على المدلول، وسبق اللغة للمعنى.

وقراءة دريدا لنصوص طليعية مثل قراءته نصوص مالارميه التي سبق عرضنا لها، توضح لنا القيمة التي يجسدها النص تفكيكياً، وهي قيمة تتمازج مع صفته النصية، كما

(1) انظر، Leitch, Op. cit., pp. 170-171.
(2) ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، ص283.

يجلوها دريدا، في نفي أي صفة ترتبه على أصل قبله أو موضوع خارجه، فهو يبدأ ولا يقلد أو يحيل على خارجه، وبذلك ينفي الاتصال بأي نظام للمركزية. وهذه صفات نافية للقيمة الأدبية المحسوبة من كل الوجهات النظرية التقليدية والحداثية: تلك التي كانت تنظر إلى النص بوصفه محاكاة أو تعبيراً أو خلقاً أو انعكاساً، بل هي نافية للمنظور البنيوي الذي يحمل مفهوم البنية فيه تمركزاً عقلانياً.

2 ـ الأدب والتلقي:

ولا ينفصل المنظور الأدبي عند دريدا عن منظور القراءة النقدية لديه، فهو يرى في ورقته المبدئية التي قدمها في جامعة جون هوبكنز (أكتوبر 1966) نوعين من القراءة: أحدهما متمركز حول اللوجوس، ويندرج فيه كل مناهج القراءة غير التفكيكية، تلك التي لم تتخل عن مركزية الصوت والعقل. والثاني القراءة التفكيكية. ودريدا يوجز صفة هذين النوعين من القراءة، في ختام الورقة، قائلاً: «هناك، إذن، تفسيران للتفسير، للبنية، للعلامة، للعب. أحدهما يسعى إلى فك شفرة، يحلم بفك شفرة حقيقية أو أصل متحرر من اللعب ومن نظام العلامة، ويعيش كالمنفى ضرورة التفسير. والآخر الذي لم يعد يتجه صوب الأصل، يوجب اللعب، ويحاول أن يعبر إلى ما يجاوز الإنسان والإنسانية، ما يجاوز اسم الإنسان، اسم الكائن الذي حلم بالحضور الكامل طوال تاريخ الميتافيزيقيا»[1].

ونستطيع أن نقرأ في الوصف لهذين النوعين من القراءة، وصفاً لنوعين من النصوص، فالقراءة المتمركزة حول اللوجوس، هي تأسيس بالقدر نفسه، لنص متمركز عقلانياً، تحيل لغته على معان متبلورة ومحددة، والقراءة التفكيكية، عكس ذلك فهي تأسيس لنص خلاق متعدد الدلالات ويستدعي فاعلية القارئ.

وهذه مسألة تذكرنا بقسمة بارت للنص إلى نوعين: «نص الكتابة» Writerly Text الذي يُكتَب لكي نعيد كتابته ويتحول القارئ في مواجهته إلى منتج لا إلى مستهلك، وأمثلته قائمة في نصوص كُتَّاب الحداثة، و«نص القراءة» Readerly Text الذي يُكتَب ليستهلكه القارئ[2]. ولم تلبث قسمة بارت هذه للنص التي تضمنها كتابه S\Z (1970) أن اكتسبت مزيدا من التبلور والوضوح في قسمة أخرى للكتابة عند بارت ميز فيها مصطلح العمل الأدبي Literary Work وهو مصطلح كان متسيداً في الدرس الأدبي بدلالة تتضمن الإشارة إلى النظرية الأدبية ومناهج القراءة النقدية قبل التفكيكية، من

(1) دريدا، البنية اللعب العلامة في خطاب العلوم الإنسانية، ص244.
(2) انظر، Roland Barthes, S/Z, pp. 4-6.

مصطلح النص Text بالمعنى الذي تؤسس له التفكيكية، وذلك في مقاله «من العمل إلى النص» عام 1971م[1].

وهي قسمة تصف تحولاً طارئاً من العمل إلى النص يحيل على التحول الذي طرأ في التفكيكية على مفهوم اللغة ووظيفتها، ويفصل وجوه الاختلاف بين العمل والنص، من سبعة أوجه:

أولها المنهج، فالنص حقل منهجي، ولذلك لا ينبغي النظر -فيما يقول بارت- إلى صفة كلاسيكية في العمل، وطلائعية في النص؛ إذ يحدث أن يكون في العمل القديم نصوص، فالنص لا وجود له إلا داخل خطاب وإنتاج، فهو مكون من العبور والاختراق لعمل أو لعدة أعمال أدبية.

والثاني الأجناسية، فالنص لا يدخل ضمن تقسيم للأجناس، وما يحدده هو «قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة» إن «النص دوماً بدعة وخروج عن حدود الآراء السائدة».

والثالث العلاقة بالدال، فمجال النص هو الدال، أما الأثر فينحصر في مدلول، وهنا تنبثق صفة أخرى للنص قائمة في فكرة اللعب التي تنتج عن لا نهائية الدال وتوليده الدائم، ومن ثم فإن النص ليس منطقاً تفهمياً يسعى -كما هو حال العمل- إلى تحديد مقصد، إنه أساساً رمزي، وهو مثل اللغة بنية، لكنها بنية لا مركز لها ولا تعرف الانغلاق.

والرابع التعددية، فالنص يحقق تعدد المعنى، وهو تعدد لا يؤول إلى وحدة، وإنما إلى تفجير وتشتيت، إنه لا يكون ذاته إلا في اختلافه، وقراءته لا تتم إلا مرة واحدة. ويتصل بذلك نسيجه من اقتباسات وإحالات وأصداء سابقة ومعاصرة، فكل نص هو تناص، لكن تناص النص لا يرد إلى اصول معلومة.

وهذا يفضي إلى الوجه الخامس المتعلق بالسلالة والإنماء، فإذا كان العمل ينتمي إلى مؤلف محدد وجنس أدبي وتاريخ، فإن النص بلا أب، ومن ثم فإن صورته -فيما يقول بارت- توحي بصورة الشبكة، في حين يوحي العمل بصورة الكائن العضوي.

وأعتقد أننا لا ننسى هنا الإلحاح التعبيري -مثلاً- على فكرة الوحدة العضوية في

---

(1) ترجمه إلى العربية عبد السلام بنعبد العالي، ضمن كتاب، رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص ص 59-67. والأستاذ بنعبد العالي -في ترجمته- يستخدم «الأثر» في مقابل «النص»، ولكنني فضلت استخدام «العمل» فعلى الرغم من تداول مصطلح «الأثر» في الدراسات النقدية الأدبية العربية الحديثة، في دلالة تُطَابق المعنى الذي يصفه بارت في مقابل وصفه للنص، وفي معنى ما أحدثه الشاعر أو الكاتب من تركة أدبية، وما خلَّفَه، فإن تداول مصطلح «العمل» في المعنى نفسه قد يكون أكثر وروداً، وأقرب إلى روح التجديد والحداثة. أما السبب الأكثر أهمية -فيما أرى- فهو الخشية من تجاور مصطلح الأثر بمعنى العمل الأدبي، مع الأثر Trace بمدلوله التفكيكي عند دريدا، في سياق واحد.

النصوص، والبحث عن وحدة في النقد الجديد، حيث تسيد فكرة العمل في ذلك، لا النص. إن النص، بحسب بارت، يمكن أن يقرأ من غير أن يضمنه أب. فقيام التناص يلغي التراث ويقضي عليه، والأنا الذي يكتب النص ليس إلا أنا من ورق.

أما سادس الأوجه التي يفرق بها بارت بين العمل والنص، فهي القابلية للقراءة؛ فالعمل لديه موضوع استهلاك، ودور قارئه بهذا الحسبان سلبي، في حين يأخذ النص عكس هذه الصفة، فهو لعب وعمل وإنتاج وممارسة، ومن ثم يتطلب من قارئه إسهاماً وفاعلية. ومثال بارت عليها هو النص الحديث العسير القراءة، أو الفيلم أو اللوحة الطلائعية، عندما تُسبِّب سأم القارئ، الذي اعتاد دوراً سلبياً.

أما آخر الوجوه فيختص باللذة، فاللذة الناتجة عن مفهوم العمل هي متعة استهلاك، وهذه صفة مضمونية، ينفصل فيها القارئ عن ممارسة الدلالة، والنص على عكس ذلك، إنه متحقق في مستوى الدال وانتظامه، فهو مشدود إلى المتعة التي لا ينفصم القارئ عنها. وهكذا انتهى بارت إلى التأكيد على احتواء النص على الفضاء الاجتماعي حيث لا لغة خارج النص أو بمعزل عنه، ولا فاعل في مكان الحاكم والأستاذ والمحلل، وهذه نتيجة نظرية تصنع للنص مكانه الذي لا يكون إلا مع ممارسة فعلية للكتابة.

وقد خص بارت الوجه الأخير الذي يفرق به بين العمل والنص، وهو اللذة، بعد فترة لم تطل، بكتابه «لذة النص» (1973). وهو كتاب يؤكد على الممارسة الإنتاجية للنص، وفاعلية القارئ، وهيمنة الدال وأوليته في دلالة النص. وهذه مواصفات تجعل النص في مقابل الإيديولوجيا، وفي مقابل ما هو سائد وساكن. إنه يتكئ على تشومسكي في وصفه للجملة بأنها «انتصاب لا ينتهي.. أي قابلة للتنشيط بشكل لا يتناهى» فما الذي يقضي على انتصابها اللانهائي هذا؟ يقرر بارت هنا أن «الممارسة ترغم على إنهاء الجملة دائماً، وأن كل نشاط إيديولوجي ليتمثل في شكل الجملة المنتهية تركيبياً.. وكل عبارة منتهية يتهددها الخطر بأن تكون إيديولوجية». هذا الإنهاء هو الذي يكشف عن سلطة: «المعلم هو شخص ينهي الجملة، والسياسي.. يبذل جهداً لكي يتخيل طرفاً تنتهي عنده جملته»[1].

ولذلك يتأكد -من منظور بارت- جانب الدال لدى الكاتب، فهو «يفكر بالجمل» ويأخذ النص صفة لا مبالية: «إن النص هو (وهكذا يجب أن يكون) ذلك الشخص المرح الذي يكشف عن دبره للأب السياسي»[2]. وتتضح دلالة لذة النص لدى بارت في ضوء

(1) رولان بارت، لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، حلب، مركز الإنماء الحضاري، 1992، ص 90.
(2) نفسه، ص93.

فاعلية القارئ أمام وجود كتابي يؤكد داليته لا مدلوليته، إنه بداية لا تنتهي، وهي بداية لأنها تنتهك الانغلاق على دلالة والوقوف على نهاية الجملة، فالنص لا ينقل المعنى ولا يسمي الأشياء وإنما يخلقها من جديد مغادراً المعنى الأصلي، ومفككاً سلطته المرجعية، وهكذا تغدو لذته لذة عقلية «إنها لذة ذات طابع ثقافي»[1].

ولذلك يتميز النص لدى بارت في نوعين: «نص اللذة: وهو النص الذي يُرْضِي، فيملأ، فيهب الغبطة. إنه النص الذي ينحدر من الثقافة، فلا يحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة» و«نص المتعة: وهو الذي يجعل من الضياع حالة، وهو الذي يحيل الراحة رهقاً (ولعله يكون مبعثاً لنوع من الملل) فينسف بذلك الأسس التاريخية، والثقافية، والنفسية للقارئ نسفاً، ثم يأتي إلى قوة أذواقه، وقيمه، وذكرياته، فيجعلها هباء منثوراً. وإنه ليظل به كذلك حتى تصبح علاقته باللغة أزمة»[2]. هذا النص الانتهاكي الذي يهب المتعة، يسبغ عليها صفة جسدية بالمعنى الذي يفرق بين جسد المرء وأفكاره، وهذه المتعة هي ما يتحدد في قول بارت: «إن لذة النص، هي تلك اللحظة التي يتبع فيها جسدي أفكاره الخاصة – ذلك لأن أفكار جسدي ليست كأفكاري»[3].

وهذه دلالة على الانعتاق الذي تنتفي فيه الحواجز بين النص والقارئ، لأن النص لم يعد علاقة اتصال مع مرسل، وأصبحت تتحقق للقارئ فيه لذته ومعناه.

3 ـ من موت المؤلف إلى ميلاد القارئ:

ولا يختلف مؤدى أطروحة بارت عن النص ولذته في مقابل العمل ومضمونه، عن ما رسخه في مقاله الشهير «موت المؤلف» (1968)[4] من جهة التلاقي على تفكيك فكرة الأصل والمركز والأولية التي تعطي العمل معناه وتحدده وتوحده. فعلى الرغم من صدق مقولة «موت المؤلف» على المنظور البنيوي، فقد حملت ما يجاوز البنيوية إلى التفكيكية، ويحيل على تحول بارت عن يقين البنيوية العلمي، إلى يقين جديد لا تملك معه القراءة النقدية سلطة نهائية على المعنى، ولا تستطيع التأبي على المساءلة والنقض، تماماً كما أن المؤلف لا يملك تلك السلطة.

وهو يبدأ مقالته بالتساؤل عن كلام يصف الشخص المخصي المتقنع بقناع امرأة في قصة بلزاك سارازين: من يتكلم هذا الكلام؟ هل هو بطل القصة نفسه الذي يريد أن يتستر

(1) نفسه، ص34.
(2) نفسه، ص39.
(3) نفسه، ص43.
(4) سبقت الإشارة إلى مصدر ترجمته العربية.

خلف المرأة؟ أم الفرد بلزاك لأن الكلام يحيل على تجربته الشخصية في فهم المرأة؟ أم المؤلف بلزاك يعلن أفكاره حول الأنوثة؟ أم الحكمة الكونية؟ أم علم النفس؟ ويجيب عن ذلك قائلاً: «من المستحيل إطلاقاً معرفة ذلك، لسبب أساس هو أن الكتابة قضاء على كل صوت، وعلى كل أصل. الكتابة هي هذا الحياد، هذا التأليف واللف الذي تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة. إنها السواد-البياض الذي تضيع فيه كل هوية، ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب».

ثم يفضح بارت الإيديولوجيا المتخفية وراء ظهور فكرة المؤلف. فالفكرة حديثة النشأة، فيما يصف، لأنها ترجع إلى تنبه ظهور النزعة التجريبية الإنجليزية والعقلانية الفرنسية والإيمان الفردي الذي واكب حركة الإصلاح الديني، إلى قيمة الفرد أو الشخص البشري. ومن ثم أولت النزعة الوضعية وهي خلاصة الإيديولوجية الرأسمالية، أهمية قصوى لـ«شخص المؤلف». وإذا كان النقد الجديد لم ينفك عن تدعيم فكرة المؤلف، فإن بارت يحكي محاولة بعض أبرز الكتاب والحركات الطليعية خلخلتها، مثل تصور مالارميه أن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف، وتأكيد بول فاليري الطبيعة اللفظية للأدب، بحيث يغدو تصور علاقة بين النص ودواخل الكاتب (أي عواطفه ومقاصده) مجرد خرافة، وما صنعته السريالية بالكتابة الآلية والمتعددة المؤلفين من نزع للطابع القدسي للمؤلف. إضافة إلى تمييز اللسانيات بين الفاعل والشخص في أداء القول لدوره، فالعبارة يمكن أن تؤدي دورها من دون إسنادها إلى أشخاص المتحدثين.

أما النتيجة المترتبة على القول بموت المؤلف، فهي النفي للتصور الكلاسيكي والرومانسي للكتابة من حيث هي عملية تسجيل وتقرير وتمثيل ورسم أو تعبير. ذلك التصور الذي يضع المؤلف قبل الكتابة ويرتبها عليه، فيفكر ويتألم ويحيا من أجل كتابه، ويتقدم عليه كما يتقدم الأب على الابن. ويستبدل بارت بالمؤلف «الناسخ» وهو على العكس من فكرة المؤلف، يواكب النص في ميلاده، ولا يتمتع مطلقاً بوجود من شأنه أن يتقدم كتابته أو يلحقها. ومن ثم فلا زمان للكتابة إلا ذلك الذي تتم عنده، وكل نص يُكتَب «الآن وهنا». وهذه دلالة محو الأصل، وهي دلالة الكتابة الأصلية عند دريدا تلك التي لا تكون تالية للصوت ولا مترتبة عليه.

ونتيجة ذلك هي التجاوز لفكرة المعنى الوحيد للنص، المعنى الذي تنشأ أحاديته من تصور مؤلف وحيد وراء النص، ويحل بدلاً من ذلك تصور مختلف للنص، بأنه «فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض، من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة» إنه «نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة» وليس في هذا الخضم المتعدد ما يمكن أن يشير إلى فردية الكاتب الرومانسية، تلك التي كانت

تحيل على تعبير الكاتب عن ذاته، فذاته هذه وما بداخلها، ليس سوى لغة، وهي لغة لم تبتدئ منه؛ إنه -فيما يصف بارت- «قاموس جاهز، لا يمكن لألفاظه أن تجد تفسيرها إلا عن طريق ألفاظ أخرى وهكذا إلى ما لا نهاية».

ولذلك فإن مؤدى المجاوزة للمؤلف وتفكيك فكرته الفردية تلك، مؤدى ثوري، فإذا كان المؤلف قيدا على النص يوقفه ويحصره ويعطيه مدلولاً نهائياً، وإذا كانت القراءة للنص وفق ذلك تستحيل إلى تنقيب عن أسرار نص مغلق، وعن الأسباب المتصلة بالمؤلف من مجتمع وتاريخ ونفس... الخ لأنها تفسر المؤلف أي تفسر النص، فإن خلخلة المؤلف ومجاوزته تحرِّر المعنى، أي تأبى حصره وإيقافه، وهذه «ثورية» على حد وصف بارت، لأنها «رفض للاهوت ودعائمه من عقل وعلم وقانون». وبدلاً من انحصار النص واجتماع تعدده عند نقطة دأب النقد على تحديدها في شخص المؤلف، يصبح القارئ هو نقطة الاجتماع ومدار اتجاه النص.

وفي هذا الصدد، قال بارت: «ليست وحدة النص في منبعه وأصله وإنما في مقصده واتجاهه» ومقصده واتجاهه هما إلى القارئ، لكن القارئ ليس قارئاً محدداً بأي صفة شخصية، فصفة القارئ كما حددها بارت: «إنسان لا تاريخ له ولا حياة شخصية ولا نفسية. إنه ليس إلا ذاك الذي يجمع فيما بين الآثار التي تتألف منها الكتابة داخل نفس المجال». وهكذا يغدو القارئ في ضوء «موت المؤلف» دلالة انفتاح للنص، ودلالة مستقبلية، عكس المفهوم المكرس للكتابة في صلتها بالمؤلف، الذي يغدو دلالة انغلاق ودلالة ماضوية، بقدر ما هو دلالة أحادية ودلالة متعينة شخصياً وتاريخياً.

* * *

4- التناص وثورة اللغة الشعرية

أ - التناص:

إذا كان تلاقي مفهوم «النص» مع «موت المؤلف» لدى رولان بارت، نقطة للتلاقي مع «تفكيك مركزية اللوجوس» ومفاهيم «الاختلاف المرجئ» و«التكرارية» و«التشتيت» لدى دريدا، فإنها نقطة تلاق وتفاعل مع مفهوم «التناص» Intertextulity الذي يرجع الدارسون استعماله لأول مرة، إلى جوليا كريستيفا في مقالها «الكلمة، والحوار، والرواية» (1966) ثم في مقالها «النص المقيد (1966-67)[1]. وهذا زمن مبكر في حدث الفكرة النصوصية والتأسيس للتفكيكية وما بعد

(1) تاريخ النشر للمقالين هو ما يوثقه محرر كتاب كريستيفا الذي يتضمنهما مع مقالات أخرى لها، انظر، Julia Kristeva, Desire in Language; a semiotic approach to literature and art, Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudies, trans. Leon S. Roudiez, ed., New York: Columbia Univercity Press, 1980, p. 36, 64.

البنيوية، إذا تذكرنا أن مقالي كريستيفا متزامنان إن لم يسبقا ما يعده عديد الدارسين المنعطف الفعلي الأهم في هذا الصدد، وأعني به مقال دريدا «البنية، العلامة، اللعب في خطاب العلوم الإنسانية» الذي قدمه في مؤتمر الدراسات الإنسانية، بجامعة جون هوبكنز، بالولايات المتحدة، في أكتوبر عام 1966، فضلاً عن كتابه «في علم الكتابة» (1967) ومقالي بارت «موت المؤلف» (1968) و«من العمل إلى النص» (1971).

وذلك أن نظرية التناص، فيما تطرحها، كريستيفا، لا تعني مجرد تضمُّن النص نصوصاً أخرى أو علاقته بها على النحو الذي وقفت عنده البلاغة القديمة، وصنفته في باب الاقتباس والتضمين والسرقات والمعارضات والمحاكاة وما إليها. ولا تعني الوقوف عند ذلك التضمن للنصوص الأخرى أو علاقته به من جهة فكرة التأثر والتأثير التي قام عليها «الأدب المقارن»، فالتناص لدى كريستيفا، إذا استعرنا وصف جراهام ألن «يروج لرؤية جديدة للمعنى، وكذلك للتأليف والقراءة؛ رؤية معارضة للأفكار الراسخة عن الأصالة، والتميز، والتفرد، والاستقلال»[1]. وهذه الأفكار التي يشير إليها ألن، قائمة على منظور يؤكد على المؤلف في عبقريته وذاته الموحدة والفردية، ومن ثم على وحدة النص وثبات المعنى. ولذلك فإن التناص، في هذه الوجهة ما بعد البنيوية التي تفتتحها كريستيفا، ليس اختياراً، بحيث يبقى هناك مبرر ما لدراسة مصادره بوصفها خلفية أو سياقاً؛ فالنفي لوحدة النص هنا قرين لفقدان الذات في النص؛ الفقدان الذي جاء «موت المؤلف» عند بارت، لإعلانه.

1 - **التناص بين لسانيات سوسير وحوارية باختين:**

ولقد ابتدأت كريستيفا في نظريتها للتناص من المزج بين لسانيات سوسير وحوارية ميخائيل باختين. فسوسير بإحالة المعنى على العلاقة بين الكلمات وليس على الكلمة مقطوعة عن الصلة بغيرها، وبتصور المدلول في صورة ذهنية وليس في وجود عيني، هو الأساس الذي انبنى عليه في السيميولوجيا -فيما رأينا عند بيرس- إحالة العلامة على العلامة وليس على الشيء، وهذا مدخل أولي لتصور النص من حيث هو شبكة علاقات نصية أو نسيج نصي. لكن هذا التصور اللساني -فيما يصف جراهام ألن- بدا تجريدياً «يسلخ اللغة من طبيعتها الحوارية التي تتضمن طبيعتها الاجتماعية والإيديولوجية»[2].

(1) Graham Allen, Op. cit., p. 6.
(2) Ibid., p. 19.

والحوارية Dailogism هنا هي مصطلح باختين، الذي ينقض به ذلك التجريد الذي انطوت عليه لسانيات سوسير في بحثها عن وصف للغة، مثلما انطوت عليه الشكلية الروسية في بحثها عن معنى للأدبية[1]. فباختين يرى أن كل التلفظات حوارية، إذ يشرط معناها ومنطقها ما قيل سابقاً وكيف ستُسْتَقبل من قبل الآخرين. فالحوارية لديه هي «الطريقة الإبستمولوجية المميزة لعالم محكوم بالتغاير اللساني، فكل شيء يفهم بوصفه جزءاً من كل أعظم، وهناك تقاطع مستمر بين المعاني، ولكل منها إمكانية تكييف الأخرى»[2]. هكذا يغدو العمل الأدبي جزءاً من كل الأعمال الأدبية في مجتمع معين في مرحلة محددة، وهذه الأعمال بدورها جزء من محيط إيديولوجي، والمحيط الإيديولوجي تابع للمحيط الاجتماعي والاقتصادي، وهذه العوالم حافلة بالتغاير بأكثر من وجه.

وهنا يبدو التركيز على الملفوظ Utterance أي على الواقعة الكلامية، فالحوارية (وسيكون بالقدر نفسه التناص) حدث في الكلام وليس في اللغة، واللغة لوعي الفرد–من وجهة باختين– «تقع على الحد الفاصل بين نفسه وبين الآخر، إنها نصف شخص آخر، فهي ليست كلياً ملك الشخص، لأنها مخترقة بآثار الكلمات الأخرى، والاستعمالات الأخرى»[3]. ومعنى ذلك أن الحوارية (التناص) أكثر من علاقة بين النص ونص آخر محدد، إنها علاقة مع اللغة التي لا تخلص عملياً لتلفظ فردي خال من آثار الآخر. وهناك قولة جذرية لباختين في هذا الصدد، تقرر أن: «آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماماً إعادة التوجيه المتبادلة هذه فيما يخص خطاب الآخر الذي يقع في الطريق إلى موضوعه، لأن آدم كان يقارب عالماً يتسم بالعذرية ولم يكن قد تُكلِّم فيه وانتهك بواسطة الخطاب الأول»[4].

وإلى نظرة باختين الحوارية للغة، في تشكيل مرجعية لنظرية التناص عند كريستيفا، كانت نظرته إلى لغة الرواية خاصة تكمل مدلول الحوارية لديه، وعلى الأخص تعدد الأصوات polyphony وهو وصف يلتقي مع الحوارية في النفي لأحادية النص وفردية بنائه واستقرار معناه، ويصف به باختين ظهور

(1) ناقش باختين تصور سوسير والشكلية الروسية وطرح نظريته عن حوارية اللغة في كتابين أولهما بالاشتراك مع مدفيديف والثاني بالاشتراك مع فولوسنوف:

(2) M. M. Bakhtin, The Dialogic Imagination: four essays, C. Emerson and M. Holquist (trans.), M. Holquist (ed.), University of Texas Press, Austin TX, 1981, p. 426.

(3) Ibid., p. 19.

(4) نقلًا عن: تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، القاهرة: رؤية، 2012، ص161.

وجهات نظر مستقلة ومتعددة داخل العمل الأدبي، على النحو الذي مثلته لديه روايات دستوفسكي، بحيث لا يغدو الصوت إشارة إلى تلفظ الفرد، وإنما إلى انتماء إيديولوجي واجتماعي. وفي السياق نفسه تتوالى مصطلحاته عن التهجين hybridization حيث المزج ضمن الكلام الفردي بين أكثر من وعي لغوي مختلف ومفصول في الزمن والموقع الاجتماعي، والخطاب المزدوج الصوت double-voiced discourse والتغاير الصوتي hetroglossia وهي جميعاً دوال مضادة للمونولوجية أي للأحادية الصوتية، تؤكد الأنا الغيرية، وتمثل وعي «الأبطال» بوصفهم بشراً، وبوعي ذاتي لديهم يعيش حالة اللا إنجازية واللا اكتمال[1].

2 - بصمة كريستيفا:

وحين نأتي إلى كريستيفا نجدها تقول في مقالها «العمل المقيد»: «إن النص هو تعديل نصوص، وتناص في فضاء معطى، فيه تؤخذ ملفوظات عديدة من نصوص أخرى تتقاطع ويحيِّد بعضها بعضاً»[2]. وهو المنظور نفسه الذي تؤكد عليه وتعمقه في مقالها «الكلمة، والحوار، والرواية» وإذا كان عنوان المقال هنا يذكرنا بباختين في مفردتي: «الحوار» و«الرواية» اللتين كانتا شديدتي الحضور لديه؛ فإن كريستيفا لا تخص في مقالها الرواية بل تجاوزها إلى «اللغة الشعرية» التي تندرج الرواية في عمومها، ولا تقف بالحوار عند مفهومه الباختيني بل تعدله مستبدلة به مصطلحها «التناص» intertextulity الذي أنشأته، فغدا إحالة عليها، ومن ثم على ما بعد البنيوية، أكثر من إحالته على ما قبلها.

وفي هذا المقال تميز كريستيفا في النص بين بعدين: «الأفقي» وتصف به انتماء الكلمة في النص إلى موضوع الكتابة والمخاطَب، و«العمودي» وهو علاقة الكلمة بنص أدبي سابق أو مزامن، فلا يكون النص موضوع اتصال بين المؤلف والقارئ إلا بعلاقة تناصية بين الكلمات الشعرية ووجودها في نصوص سابقة، فهي تنقل حديث المؤلف بها في اللحظة التي تنقل الوجود للنصوص الماضية.

وترد في سياق هذا المقال مقولة كريستيفا الأشهر في التعريف بالتناص، ضمن وصفها للفضاء النصي للعمل بقولها: «يتطابق المحوران: الأفقي (الموضوع والمخاطَب) والعمودي (النص والسياق) كاشفَيْن عن حقيقة مهمة: هي أن كل كلمة تَقَاطُع كلمات، حيث كلمة أخرى واحدة على الأقل يمكن أن تُقرَأ. وكل نص هو تقاطُع

(1) انظر ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، الدار البيضاء: دار توبقال، وبغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ص 15-16، 47، 75، 153 270.

(2) Kristeva, Op. cit. , p. 36.

نصوص حيث نص واحد آخر على الأقل يمكن أن يُقرَأ. هذان المحوران اللذان يسميهما باختين «الحوار» و«الازدواج» ambivalence ليسا مميزين بوضوح. ومع ذلك، فإن ما يظهر بوصفه حاجة إلى الدقة هو في الحقيقة فكرة تُقدَّم من قبل باختين لأول مرة في النظرية الأدبية: كل نص يُبنَى مثل فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص امتصاص وتحويل لنص آخر. إن فكرة التناص intertextulity تحل محل البين ذاتية intersubjectivity، واللغة الشعرية تُقرَأ بوصفها مزدوجة في الأقل»[1].

وما تنص عليه كريستيفا في آخر جملها الواردة في الاقتباس السابق، جدير بالاهتمام، فهو منعطف التحول الذي يؤشر إلى فارق ما بعد البنيوية، أعني إحلال التناص محل البين ذاتية، وتعدد الدلالة محل أحاديتها. فالبين ذاتية هي العلاقة بين الذوات حين كانت النظرية الأدبية ترى في المؤلف مبتدأ النص ومنتهاه، وعلاقته بالقارئ هي العلاقة بين منتج للمعنى ومستهلك له، أو هي العلاقة بين ذاتين، وحين ننظر للمسألة بعين باختين نجد تركيزه على الموضوعات الإنسانية الواقعية، وذلك بخلاف كريستيفا وما بعد البنيوية إجمالاً، فالتناص الذي تستبدله كريستيفا بالبين ذاتية، يتحاشى الواقع والذوات لصالح مصطلحات تجريدية من قبيل: النص والتناص، حيث العلاقة بين نصوص لا بين ذوات، وفي حقل اللغة لا في حقل الواقع: اللغة التي لم ير دريدا شيئاً خارجها. ومن شأن ذلك أن يرينا عند كريستيفا تجلياً مبدئياً لموت المؤلف، قولة بارت الأثيرة في البنيوية وما بعدها، فالمؤلف لا يخلق نصه من عقله بل بجمعه من نصوص موجودة من قبل.

3 ـ فقدان الذات:

ولقد مضت كريستيفا في السياق نفسه لتؤكد على فقدان الذات ضمن نظريتها، وهو ما جرى عليه معظم ما بعد البنيويين، وعلى الأخص التفكيكيون الذين كان انسلاخ هارولد بلوم عنهم مردوداً -فيما يصف ليتش- إلى توجهه «إلى إنقاذ الذات والإرادة والنفس من الفناء على يد اللغة والكتابة والآخر»[2]، وإن ظل في عداد ما بعد البنيوية أيضاً. ويؤصل جراهام ألن منظور كريستيفا إلى الذات في أفكار اللسانيين البنيويين أمثال إميل بنفنست ورومان ياكوبسون، فالسؤال عن إحالة حديث المؤلف والشخصية وضمائر الكلام (أنا، نحن، هم) في النص الأدبي على المتكلمين البشر ومن يخاطبونهم، كان سؤالاً لسانياً وبنيوياً. وكانت إجابة كريستيفا حاسمة في التمييز بين «ذات النطق» و«ذات الكلام»

---

(1) Ibid., p. 66. ويشير جراهام ألن إلى أن كريستيفا تستخدم مصطلح ambivalence بمعنى يجمع بين مصطلحي باختين: التغاير الصوتي hetroglossia والتهجين hybridity. انظر: Graham Allen, Op. cit. , p. 42.

(2) ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، ص 306.

فعندما أتكلم مباشرة إلى شخص ما، فإن كلماتي، فيما يبدو، مرتبطة بي بوصفي ذاتاً للملفوظ. وعندما أكتب هذه الكلمات، وتُقرأ بعد سنوات من قبل شخص ما فإن موقعي بوصفي ذاتاً لم يعد وارداً مباشرة، فـ«أنا» أصبحت فحسب «ذات الكلام»[1].

وقد جاوز فقدان الذات -فيما يعرض جراهام ألن- ذلك في ما بعد البنيوية، إلى فقدان الذات في اللغة عموماً، فالأشياء المنطوقة المسماة، مثل جملة «أنا أحبك» نطقها الناس ملايين المرات من قبل وسينطقونها في المستقبل. ومن ثم فإن الذوات حين تدخل اللغة، تدخل إلى أوضاع متسمة بفقدان الذاتية الشخصية. والأكثر وضوحاً هو عندما نتعامل مع الصيغ الأدبية للكتابة، فنحن لا نستطيع أن نفترض أن اللغة التي نتعامل معها تعطينا مدخلاً مباشراً إلى الذات التي كتبتها. حتى في الأشكال الاعترافية من الكتابة فإن «أنا» النص لا يمكن أن يكون مطابقاً للـ«أنا» المؤلفة[2].

لكن الوجه الأكثر إثارة لدى كريستيفا، هو تقارن العلاقات التناصية لديها بالعلاقات الانفعالية، وهذا وجه يصل بين التناص وبين كشفها عن عملية الدلالة والتأليف للغة وتركيزها على الذات المتكلمة وسؤال الهوية، وفق منطق التحليل النفسي الذي استمدته من فرويد ولاكان، واستطاعت أن تكشف به عن «اللغة الشعرية» في مدار يصلها بمبدأ الرغبة. وهو مبدأ تأخذ لذة بارت فيه قيمة مبدئية: قيمة اللذة الناتجة من تحقق «اللحظة التي يتبع فيها جسدي أفكاره الخاصة» بحسب تعبير بارت الذي عرضناه آنفاً. وإذا كانت لذة النص هي طريق انفتاح دلالة النص عند بارت فإن التناص لدى كريستيفا يطابق تلك اللذة بانطلاقه من مبدأ الرغبة ليفتح دلالة النص، ويكتسب قيمته في هذا الصدد من وظيفته في تعدد دلالة النص والمجاوزة للتسلطي والعادي والإذعاني وهي دلالة التحرر نفسها التي تترامى إليها حوارية باختين.

ولقد تنامت هذه الأفكار في مقالها «النظام والذات المتكلمة» الذي ظهر أولا في ملحق التايمز الأدبي (12 أكتوبر 1973) ثم بلغ مساحة من التفصيل والتعميق في كتابها «الثورة في اللغة الشعرية» (1974) أطروحتها لدرجة الدكتوراة. فالذات منقسمة ومتعددة لدى كريستيفا -كما لدى فرويد ولاكان- بين الوعي واللاوعي، وبين العقل، والرغبة، وبين العقلاني وغير العقلاني، وبين الاجتماعي وما قبل الاجتماعي...الخ إنها ليست ناجزة أو فارغة بل متشكلة ومتحركة وقابلة للتبادل[3].

---

(1) Graham Allen, Op. cit. , pp. 39-40.

(2) Ibid., p.41.

(3) انظر، Julia Kristeva, The System and the Speaking Subject, in, The Kristeva Reader, ed. Toril Moi, New York: Columbia Univercity, 1986, p 28. وانظر أيضاً: Julia Kristeva, Desire in Language, p. 111.

وهذا تصور مناقض للفكر الغربي الذي يرى الذات موحدة، وهي بهذا الوصف متطلب المعرفة والعقلانية والانتظام. وهنا يكون موقع التناص -فيما هو موقع الشعري- العمل وفق مبدأ الرغبة ومع العناصر التي تشوش العقلاني والإذعاني والاجتماعي وتفتح دلالة النص. وهي تستخدم في الإشارة إلى هذا الانقسام مصطلحات لاكان عن «الخيالي» و«الرمزي» التي رتبها على تشكل الذات قبل معرفة اللغة وبعدها. فالخيالي متعلق بالحس المجزأ والرامز للطفل ولخارطة الجسد في مرحلة مبكرة، مرحلة المرآة. والرمزي يشير إلى وضع متأخر بعد الإحراز الكامل للغة الذي يقترن عند لاكان بالأب وبقانون الوحدة وأفكارها، وبالتقليدي والإذعاني والحقيقي والثابت، ويأخذ مدار الخطاب فيه صفته العادية أي غير الشعرية.

ب - ثورة اللغة الشعرية:

لكن كريستيفا تسك لذلك مصطلحاتها الخاصة، فما تقترح تسميته السيمياء التحليلية Semanlysis -فيما تقول- «لا تتصور المعنى بوصفه نظام علامة بل بوصفه عملية تقديم دلالة. وضمن هذه العملية يمكن للمرء أن يرى تحرير الدوافع وتعبيرها اللاحق حينما تُقيَّد من قبل الشيفرة الاجتماعية، ومع ذلك، لا يمكن اختزالها إلى نظام اللغة بوصفها نصاً توليدياً genotext ولا إلى نظام تقديم الدلالة كما يقدم نفسه للحدس الظاهراتي بوصفه نصا ظاهراتياً phenotext...»[1]. فالسيمياء التحليلية برؤيتها للدوافع، تجاوز انفصال الذات عن لا وعيها، ووحدتها المتعالية، والتقابل بين مصطلحي «النص الجيني» و«النص الظاهراتي» كما استخدمتهما كريستيفا في هذا المقال وكما أفردت لهما مساحة تفصيل وتمييز في الكتاب، هو تقابل بين نص انتهاكي وتخريبي للنظام النحوي المعتاد: النظام الذي يصنع ذهناً منتظماً وموحداً، إنه نص له صفة إنتاجية لا نهائية ومدلول متعدد، وينبع من الطاقة الدافعة المنبثقة من اللاوعي، ونص -على عكس ذلك- له وظيفة اتصالية ومظهر يعرض اللغة المنتظمة نحوياً المقبولة اجتماعياً.

وإلى ذلك فإن كريستيفا تستخدم في الدلالة على قسمة الذات، مصطلح الرمزي the sympolic بمعناه لدى لاكان، في مقابل مصطلح «السيميوطيقي» the semiotic فالحقل الرمزي يشتمل على لغة تقديم الدلالة اجتماعياً التي تعمل تحت لافتات العقل والاتصال

(1) Julia Kristeva, The System and the Speaking Subject, p. 28. وتفرد كريستيفا فقـرة للتقابل بين النص التوليدي genotext والنص الظاهراتي phenotext ويتضح أنها تحيل بـ genotext على إطلاق النص القوى السيميوطيقية التي تندفع من مراحل مبكرة في وجود الذات، فتقاوم الضوابط الاجتماعية للاتصال محطمة التقاليد اللغوية والأسلوبية، كما في الكتابات الطليعية والتجريبية. وذلك في مقابل phenotext الذ ي تحيله كريستيفا على ماله صفة لغوية تقليدية، وينتج معنى واضحاً وثابتاً. (انظر، Ibid pp 86_89.)

ومثال التفرد والوحدة، ويشتمل السيميوطيقي على لغة الدوافع والحوافز المثيرة وإيقاعات الجسد والحركات المحفوظة من مرحلة الطفل الرضيع[1]. لكن لا ترى كريستيفا نصاً سيميوطيقياً على نحو محض، فالسيميوطيقي يظهر دائماً ضمن الرمزي ليكون مسموعاً ومحسوساً، وهنا تتجلى علاقة التناص بالذات المنقسمة لديها، فكل نص -والأمر كذلك- منقسم بين الرمزي والسيميوطيقي، التوليدي والظاهري، المنطقي وغير المنطقي... الخ.

وتجد كريستيفا ترابطاً بين التناص وصيغة راديكالية من الكتابة التي تحرر السيميوطيقي، وذلك منذ صعود حركة الحداثة الأدبية (أي الكتابة الطليعية) في القرن التاسع عشر، الكتابة التي لم تعد تتوهم التمركز على مؤلف متفرد بعبقرية متفردة وملهمة، ولا على أوهام النسخ للواقع (الأسماء الواردة في الكتاب لأمثال مالارامیه، وجيمس جويس، وبكيت، وسولرز...). وهي الكتابة نفسها التي وجدناها -عند بارت- في قسمته الكتابة إلى «نص الكتابة» و«نص القراءة» صفة لأولهما فهو يرجعنا بطريقة مختلفة إلى بحر لا نهائي هو المكتوب من قبل، في مقابل الثاني الذي يثني القارئ عن إعادة وصل النص بالمكتوب من قبل، لأنه يلح عليه بمعنى بعينه كما يتجلى في الأعمال الأدبية للمذهب الواقعي الذي كان موضع تشنيع بارت. فالكتابة الطليعية لدى بارت تشجع القارئ على إنتاج المعاني، والقارئ أيضاً -وليست الكتابة فحسب- هو كثرة من نصوص أخر[2].

وقد وقف ليون روديز عند كلمة الثورة في عنوان كتاب كريستيفا، ضمن مقدمته له، فقال: «الثورة في عنوان كتابها تحيل على التغير العميق الذي بدأ يأخذ مكانه في القرن التاسع عشر والذي لا تزال نتائجه تعاني وتُقوِّم في وقتنا»[3]. إن هذه الحركة الطليعية مثال على الثورة في اللغة الشعرية لديها، الثورة التي تسمح بظهور أوضاع جديدة للذات، وتقوض الأنواع التسلطية والسائدة من الخطاب الاجتماعي والعقلاني، أي تطمح إلى فعل ثقافي اجتماعي، فليست أوصاف العقلاني والمنطقي والواقعي والحقيقي... وما إليها، لدى كريستيفا، كما لدى دريدا وبارت وغيرهما من النصوصيين وما بعد البنيويين، مسلمات، ولا تنطوي على قيمة مطلقة، فهي مصنوعة ومجازية مثلها مثل اللغة التي

---

(1) انظر، Julia Kristeva, Revolution in Poetic Language, pp. 25- 29. ويشير ليون روديز، وهو أحد محرري كتب كريستيفا، في مقدمته للكتاب، إلى الفارق بين the semiotic بالمعنى الذي تستخدمه كريستيفا، قائلاً: "إن اهتمام كريستيفا لا يقع ضمن الحقل La Sémiotique (بوصفه علماً عاماً للعلامات Semiotics) بل يشمل مجالاً أكثر خصوصية وهو ما نسميه the semiotic (Le Sémiotique (Ibid., p. 4)) والسابقة الفرنسية La علامة تذكير، و Le علامة تأنيث، وبهذا صاغت كريستيفا مصطلحها بعلامة التذكير. وينبغي الإشارة هنا إلى تقابل مصطلح السيميوطيقي لديها في دلالته على لغة الذاتية قبل مرحلة اللغة، مع Thetic Phace التي تشير بها إلى لغة الذات بعد دخولها في النظام الرمزي. انظر (Ibid., p. 67).

(2) Roland Barthes, S/Z, pp. 4-6.

(3) Ibid., p.1.

تسميها، بل هي باستحالتها إلى ثبات وإطلاق وانتظام وأحادية تحجب وتغيِّب وتقهر وتمثل سيادة خطاب اجتماعي على غيره.

وإذا أعدنا النظر في التقسيم المطروح لدى كريستيفا للكتابة، فإنها لا تختلف عن مدار التقسيم للكتابة، من وجهة تفكيكية: التقسيم الذي فرق عند دريدا الكتابة الأصلية عن الكتابة الصوتية، من جهة هيمنة الدال وأسبقيته في الأولى، أي أسبقية الاختلاف والإرجاء المستمر ولا نهائية المدلول، وهيمنة المدلول وأسبقيته في الثانية، حيث انحصار المدلول وانغلاق الكتابة. وهو التقسيم نفسه الذي تفرعت عنه -لدى دريدا- قراءتان، أو تفرع عنهما بلا فرق، وهما: القراءة التفكيكية والقراءة غير التفكيكية، قراءة التقويض للتمركز حول اللوجوس، وقراءة التمركز حوله. وهو التقسيم نفسه أيضاً، لدى رولان بارت، بين العمل والنص الذي لا ينفصل عن قسمة أخرى لديه أيضاً بين حياة المؤلف وموته، وبين نص القراءة ذي الصفة الاستهلاكية ونص الكتابة ذي الصفة الإنتاجية.

لقد رأت كريستيفا في الشعري (بمعنى يجاوز -طبعاً- الانحصار في جنس الشعر) ما يقابل العادي والإذعاني والحقيقي والتقليدي... الخ وبالدرجة نفسها التقابل بين الرمزي والسيميوطيقي، أو بين النص المولد والنص الظاهراتي، بالمعنى الذي تحدده لهذا التقابل، أي الضد للثابت والواحد الذي ينفي غير العقلاني، أي ينفي الشعري، والسيميوطيقي، وهو ما يصف مبدأ الرغبة في مقابل مبدأ الضرورة. ونتيجته في الكتابة بحسب نظرية كريستيفا تمتد إلى تهديد الخطاب التسلطي والقمعي في الوجود الاجتماعي. وهذا هو مؤدى الثورة التي تصنعها اللغة الشعرية، إنها ثورة تشابه في توصيفها توصيف بارت لأهمية ولادة القارئ المرهونة بموت المؤلف، وأهمية لذة النص التي تمارس فعلاً تحريرياً للمعنى وإنتاجياً له بقدر ما يمارس النص من انتهاكية للغة. وهي إجمالاً الكشف المستمر الذي تتحمله التفكيكية على عاتقها -من وجهة دريدا- تجاه محدودية إطار النص الإيديولوجي وحجبه وتعتيمه على المعنى وتمثيله للقمعية والقهرية الثقافية.

* * *

التفكيكية الأمريكية

-1-

كان الصدى الأبرز لمقولات التفكيكية والتفاعل الأول معها خارج فرنسا، في

الولايات المتحدة الأمريكية. ولهذا دلالته على المقولات التفكيكية نفسها ووجهتها خارج سياقات التمركز والذات المتوحدة. فالثقافة الأمريكية ثقافة لا تحيل على أصلية ومركزية عرقية كما في الثقافة الأوروبية، إنها ثقافة متعددة الأصول، ثقافة مصنوعة لا موروثة، ومتعددة لا أحادية. وإلى ذلك فقد كانت ظواهرية هوسرل وهايديجر التي اقترن بها النقد الجديد في أمريكا، سمة مشتركة في أعمال الجيل الأول من التفكيكيين الأمركيين قبل اعتناقهم التفكيكية. وهذه ملحوظة يبني عليها بعض الدراسين للنظرية في الأدب الأمريكي، ملحوظة أخرى تفرق بين التفكيكيين الفرنسيين والأمريكيين، وهي أن النقاد الأمريكيين تحولوا مباشرة من الظواهرية إلى التفكيكية، متخطين مرحلة البنيوية بخلاف الفرنسيين الذين كانت البنيوية مرحلة سابقة لديهم نفذوا بعد التشبع بها إلى ما بعدها[1].

ولا يغفل رامان سلدن عن سمة أخرى جامعة لمعظم الجيل الأول من التفكيكيين الأمريكيين، وهي التقاؤهم على الرومانسية، فهو يصف الرومانسية من الزاوية التي تكشف عن انطوائها على علاقة تحريض لهم على قبول التفكيكية، بقوله: «كان الرومانسيون منغمسين كل الانغماس في تجارب الإشراق اللازمني أي (التجليات) التي تقع في لحظات متميزة من حياتهم، محاولين استعادة هذه النقاط (البؤر) الزمنية في شعرهم، وإشباع كلماتهم بحضورها المطلق، غير أنهم ينعون، في الوقت ذاته، ضياع هذا الحضور». ثم يخلص من ذلك إلى القول: «وليس من المستغرب إذن أن يجد بول دي مان وأقرانه في الشعر الرومانسي دعوة مفتوحة إلى التفكيك»[2]. وسلدن يبني علاقة الاقتضاء تلك بين الرومانسية والتفكيكية، على «ضياع الحضور» وهو بالفعل مظهر لفقدان المعنى واستقراره يلح عليه التفكيكيون كما ألح عليه الرومانسيون، مع الاختلاف بين الموقعين: موقع التنظير وموقع الكتابة.

وبوسعنا أن نلمس فرقاً بين الاستقبال في أمريكا للبنيوية: الاستقبال الفاتر والمتحفظ، والاستقبال للتفكيكية، الذي كان أنشط وأدعى للانفعال. وهو فرق يمكن أن نقرنه بالاستقبال للماركسية من وجهة النفور من الجبرية والشمولية والإطلاقية، تلك الوجهة التي وسمت البنيوية أيضاً، وكانت في مقابل المزاج الأمريكي المتجذر

(1) ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، ص ص 287-288.

(2) رامان سلدن، مرجعه السابق، ص154. ويتجسد كلام سلدن هذا -مثلًا- في مقال دي مان «البنية القصدية في الصورة الرومانسية» الذي نشره في أوائل الستينات، وتضمنه بعد ذلك كتابه «بلاغة الرومانسية» 1984. وفيه حديثه عن أن الحنين الرومانسي ناتج من الفقدان لحضور الكائن، فهو يقول: «يمكن فقط أن نفهم الأصل في مصطلحات الاختلاف: المصدر يتشكل بسبب الحاجة إلى أن يكون كائن ما وشيء ما غير ما هو الآن وهنا...». انظر،
Paul de Man, The Rhetoric of Romanticism, New York: Columbia University Press, 1984, p. 2.

في الفردية، وفي علاقة التفكيكيين الأمريكيين الأول بالرومانسية خصوصاً، علة يمكن أن نفهم في ضوئها الاستقبال للتفكيكية والنشاط في اتجاهات ما بعد الحداثة بما يجاوز التفكيكية، في أمريكا.

ولو وقفنا على المفارقة التي تميز بها إديث كريزويل بين فرنسا وأمريكا من جهة شيوع البنيوية، لأمكننا أن نقرأ فيها المفارقة التي تميز بين البنيوية والتفكيكية، في المسافة نفسها من التمييز بين فرنسا وأمريكا. تقول كروزويل: «ولا يمكن للبنيوية أن تشيع في أمريكا بالطريقة التي شاعت بها في فرنسا، رغم أنها قد أصبحت من قبيل (الموضة) المتزايدة في صفوة بعض الدوائر الأكاديمية، ذلك لأن المسعى المعرفي الأمريكي ينطلق من تقاليد مختلفة، فنحن أقرب إلى التجريبية أما الفرنسيون فأقرب إلى التفلسف، ونحن نُشَيِّد أنساقاً نظرية للتجريب وهم يبنون أنساقاً للفكر الخالص، ونحن نقلل من أهمية التاريخ وهم يميلون إلى تمجيده، ونحن ننظر إلى المستقبل بينما هم يحفظون الماضي. هذه الخلافات الأساسية الجوهرية في النتاج الثقافي يعاد إنتاجها في أنظمة المدارس وفي اتجاهات الرأي العام...»[1]. فالصفات الثقافية الاجتماعية التي تقف ضد شيوع البنيوية لدى كريزويل، وهي الميل إلى التجريب، والتقليل من أهمية التاريخ، والاهتمام بالمستقبل، تنسجم مع الحركة التي تتضمن الاختلاف والإرجاء المستمرين، وهي مقولة تفكيكية.

وقد يصح أن نتخذ من هذه المواصفات الثقافية دليلاً على المحتوى النظري في كل اتجاه، ولكن الأحرى ألا نبحث عن مطلقات وعموميات حتمية في المزاج الثقافي لاستقبال النظريات وإنتاجها؛ لأننا سنجد من يضاد تلك النظريات ومن ينتقدها، كما في انتقاد ام. اتش. أبرامز وجون أليس وغيرهما في أمريكا للتفكيكية. ومعنى ذلك أن السياقات الفردية للنقاد والمنظرين، تدخل في الحساب لتفسير التفاعل مع النظريات وابتكارها، ضمن ثقافة اجتماعية محددة. وعلى أي حال فإن أمريكا تفرض نفسها في حقل النظرية ما بعد البنيوية، بتألق عديد الأسماء في تفهم مقولات دريدا وإنتاج خطاب بيداغوجي قادر على نقلها وبثها في الوسط التعليمي الجامعي، وممارستها تطبيقيا في إنتاج قراءات نقدية نصوصية أدبية كما عند بول دي مان، وهيليس ميلر، ومجاوزة مقولات دريدا وعدم التقيد الحرفي بها عند أسماء أخرى مثل هارولد بلوم وجيفري هارتمان، والإقبال على ترجمة دريدا وبارت وكريستيفا وفوكو، وجيشان الدراسات حولهم.

(1) إديث كريزويل، عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، الكويت: دار سعاد الصباح، 1993، ص362.

وإلى ذلك فقد نشأ في أمريكا استثمار لمقولات التفكيكية في اتجاهات ما بعد بنيوية من دون الانحصار في دريدا أو غيره من المنظرين الأوربيين، كما في الاتجاهات: النسوية، وما بعد الكولونيالية، وما بعد الماركسية، والتاريخانية الجديدة، والدراسات الثقافية. وبرزت أسماء ما بعد بنيوية وما بعد حداثية في أمريكا ذات أصول عالم ثالثية: كالفلسطيني إدورد سعيد، والمصري إيهاب حسن، والبنغالية غياتري سبيفاك، والهنديَّيْن: هومي بابا، وإعجاز أحمد... الخ. ونضيف إلى ذلك أمراً يتعلق بدريدا نفسه في أمريكا، فليس هناك بلد فتح ذراعيه لدريدا خارج فرنسا، مثل أمريكا، وإذا كانت جامعة جون هوبكنز أتاحت له تقديم ورقته التي أعلنت ولادة فكر نظري ونقدي جديد عُرِف بالتفكيكية، فقد ظل دريدا يتردد على أمريكا أستاذاً زائراً في عدد من جامعاتها، مثل جامعة ييل، وجامعة جون هوبكنز، وبقي في جامعة كاليفورنيا (إرفاين) أستاذاً للإنسانيات حتى عام 2003م، أي إلى قبل وفاته بعام واحد.

إن جفري هارتمان في مقدمته لكتاب «التفكيكية والنقد» الذي تضمن دراسات له ولبلوم ودي مان وميلر بالإضافة إلى دراسة لدريدا، يصف عدم تجانسهم كلياً في الدائرة التفكيكية، فيقول: «إذا لم يكن مقنعا تماماً اجتماع النقاد بغلاف هذا الكتاب، فإنهم يختلفون كثيراً في مقاربتهم للأدب والنظرية الأدبية... إن دريدا ودي مان وميلر بشكل مؤكد تفكيكيون «إلى العظم»، قساة مترابطون، على الرغم من أن كلا منهم يحب أن يكشف أسلوبه مراراً عن لجة الكلمات. لكن بلوم وهارتمان تفكيكيان بالكاد. حتى إنهما يكتبان ضد التفكيكية أحياناً. وعلى رغم ذلك فإنهما يفهمان نيتشه عندما يقول «العاطفة الأعمق لاتزال هي اللعب الجمالي». إن لهما ركيزة في تلك العاطفة: إصرارها، ومصدرها السيكولوجي. وليست روح الأدب بالنسبة لهما غير اجتماعية من عاطفتها، في حين يكون الأدب بالنسبة للنقد التفكيكي استعمال اللغة التي يمكن أن تطهر العاطفة، والتي يمكن أن تعرض أنها أيضا مجازية وساخرة وجمالية»[1].

-2-

وتتضح التفكيكية لدى بول دي مان، في كتابه «العمى والبصيرة» (1971) من جهة صدوره فيه عن تصور ينفي شفافية اللغة ووضوحها وثبات معانيها، وهذا تصور تأسيسي عند دريدا، في مفهومه للاختلاف المرجئ وما يتصل به وينبثق عنه من مفاهيم. إن دي مان، ينفي في افتتاحية الكتاب أن تكون صورة القراءة الناشئة عن معاينة عدد من

(1) Geoffrey Hartman, Deconstruction and Criticism, London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1979, p. ix.

النقاد المعاصرين (وهو ما يفعله في الكتاب) بالصورة البسيطة «فلديهم جميعاً يظهر تعارض يتسم بالمفارقة بين التعبيرات العامة التي يطلقونها عن طبيعة الأدب... وبين نتائج تأويلاتهم الفعلية. ويتناقض ما يستخلصونه عن بنية النصوص مع المفهوم العام الذي يستخدمونه نموذجاً. وهم لا يبقون غير مدركين لهذا التعارض فقط، بل ينكبُّون عليه، ويدينون في أفضل بصائرهم للافتراضات التي تدحضها هذه البصائر»[1].

هذا التعارض الذي يشير إليه دي مان هو تعارض بين العمى والبصيرة، هذين الضدين اللذين عنون بهما الكتاب، ليعين بهما موضوعه من حيث هو ممارسة تفكيكية لاكتشاف التناقض بين ما يحققه هؤلاء الكتاب فعلياً وبين ما يصدرون عنه من تصورات وما يقصدونه من نوايا. فالكتاب قراءة لنصوص عدد من الأدباء والمفكرين والنقاد، منهم: النقاد الأمريكيون الجدد، ولوكاش، وروسو، وديريدا، ومالاراميه، وبودلير، ونيتشه... الخ. إنهم، فيما يستنتج، يحققون بصيرة عبر نوع من العمى، لأنهم يقولون شيئاً مختلفاً عمّا أرادوا قوله.

ومن أمثلة قراءاته التفكيكية تلك، تدليله على أن بحث النقاد الجدد عن الوحدة العضوية في الشعر، ولهجهم بها، قادهم إلى البحث في الغموض وتعدد المعاني، أي أنهم انتهوا إلى قول أشياء مختلفة عما قصدوا إليه. ولهذا يضيف محدداً مهمته في هذا الكتاب، بقوله: «لقد حاولت أن أوثق هذا النمط الغريب في عدد من الأمثلة المتميزة، وأريد أن أقول إن هذا النمط من التعارض... بصرف النظر عن كونه نتيجة ضلالات فردية أو جمعية، هو خاصية مكوِّنة للغة الأدبية بشكل عام»[2]. وهكذا تغدو مقولات «العمى والبصيرة» تأكيداً على تعدد معاني النصوص، واستعصاء اختزال أي منها إلى معنى نهائي. وهي في هذا الصدد تجاوز التنظير إلى الممارسة، أي إلى إنتاج قراءة تفكيكية، وهذه فاعلية محسوبة لدي مان ونقاد ييل، في تسويغ مقولات دريدا، وممارستها، وترويضها تعليمياً.

وتأخذ صفة النص اللغوية، أعني تقدم الدال وصدارته، مدار اهتمام دي مان في كتابه «أمثولات القراءة: اللغة المجازية عند روسو ونيتشه وريلكه وبروست» (1979). إذ يحيل على اللغة بالمعنى البلاغي، بعد أن يخلص مدلول البلاغة من دلالتها القديمة على طرق الإقناع والفصاحة، ويمحضها الدلالة على المجاز، محيلاً على نيتشه،

(1) بول دي مان، العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تحرير: فلاد غوزيتش، ترجمة: سعيد الغانمي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص14.
(2) نفسه، ص ص 14-15.

في قوله: «المجازات ليست شيئاً يضاف أو يُنقَص من اللغة عندما نريد، إنها طبيعتها الأصدق»[1]. ويعمم دي مان تلك الصفة المجازية على اللغة، قائلاً: «الإثبات الدقيق أن البنية النموذجية للغة هي بلاغية بدلاً منها تمثيلية أو تعبيرية عن مرجعي، أو معنى أصلي. وهذا الإثبات يقلب كامل الأوليات المؤسسة التي ترسِّخ تقليدياً سلطة اللغة في ملاءمتها لمعنى أو مرجع خارج اللغة، بدلاً من مصادر المجاز في داخل اللغة»[2]. وهكذا لم تعد توجد لغة غير مجازية، وأصبحت المجازية بوصفها سمة للغة، تقوض الحقيقة، وتفتح مسافة مدوخة من التباعد عن المرجعي، بحيث تغدو العلامة اللغوية موقع علاقة إشكالية ومترددة بين المعنى المرجعي والمعنى المجازي، فليس لواحد منهما أن يظهر من دون الثاني. وهذه الطبيعة الإشكالية للعلامة منفذ دي مان لمساءلة التفسير الموضوعاتي للنصوص، وللتحريض على القراءة المجازية، فاللغة -لدى دي مان- حالة إنجازية باستمرار، وتتضح صفتها هذه لديه -كما يعرضها ليتش- في تسيُّد القطب الأول من التقابلات الثنائية التالية: الفعل/ الجوهر، المجاز/ المرجع، الانحراف/ المعنى، الاستعارة/ الإقناع، الإنجازي/ التحققي، البلاغي/ المرجعي[3]. وهذا يعني تفكيك العلاقة التراتبية التي يسبق فيها المدلول الدال، والحقيقة التعبير، والواقع اللغة، والموضوع صياغته وتصويره، وقلب تراتبها.

والنتيجة تمتد لدى دي مان إلى التسوية بين الأدب والنقد، فالفرق بينهما وهمي، وكما أن النص الأدبي مجازي، فالقراءة له مجازية أيضاً، وهذا مؤدى يفضي بدي مان إلى رفض التاريخ الأدبي، ذلك أنه لا يوجد قراءة صحيحة ولا تفسير صادق ونهائي، ما دامت اللغة مجازية، وإنما نص ينتج نصاً، فينتج النص نصوصاً في سلسلة تشبه الحلقة المفرغة لا نهاية لها، بحيث لا نصل إلى واقعة مستقرة وأولية على نحو ما تبدو تقليدياً صورة التاريخ الأدبي. وهذا يعطفنا من جديد على كتابه «العمى والبصيرة»، أي عدم الانفكاك عن تفسير خاطئ.

-3-

ويؤكد هيليس ميلر، أفكار دي مان السابقة ويشتق منها تصوراته حول مجازية اللغة، ونتائجها في تصور المعنى والقراءة. وهذا توصيف يقوله ليتش الذي استخلص من أعمال ميلر أفكاره الأساسية التي تذهب، أول ما تذهب، إلى فهم العلامات بوصفها

(1) نقلًا عن، Leitch, Op. cit. , p. 47.

(2) Ibid., p.47.

(3) Ibid., p. 47.

صوراً بلاغية «فكل الكلمات استعارات» و«بدلاً من القول بأن مجازات الكلام مشتقة أو مترجمة من استعمالات أصدق في اللغة، فإن اللغة كلها مجازية منذ البداية»[1]. وهذا التوصيف للغة يفضي إلى حركة وانقسام للعلامة، تقوض -فيما يقول ليتش- المرجعية، مطلقةً العلامة حرة لتوليد آثار مذهلة من الانحراف الدلالي. ومن شأن ذلك أن يجعل العلامات مختلفة ومؤجِّلة، إنها تزيح الشيء المسمَّى، فتؤجِّل ظهوره، وتستبدل الحبر بالحقيقة، في ممارسة القراءة النقدية.

والنتيجة هي خلق تدمير متصل لاستقرار العلامة، لأن الحقيقة دائماً تنزلق بعيداً، بل الأحرى أن الحقيقة لا تنزلق بعيداً فهي ليست حاضرة أصلاً، واللغة منذ البداية خيالية موهمة. ولا يختلف ميلر عن ديمان في القول بالقراءة الخاطئة، لأن التفسير لا يستطيع الوصول إلى معنى أصلي ولا أن يحتوي كل القراءات الممكنة، أو يتصف بالموضوعية، كما يرى في القراءات الخاطئة ما هو قوي وما هو ضعيف. وهذه الصفة في القراءة الناجمة عن التصور المجازي مبدئياً للغة، تصل بين الأدب والنقد، كما وصلت بينهما لدى دي مان، فالنقد لا يستخدم لغة ناجية من المجازية، وذلك في المدى نفسه الذي تنتفي فيه اللغة الواصفة (الميتالغة) تلك التي تكشفت عنها دعوى العلمية والموضوعية لدى البنيويين والسيميولوجيين، فغدت وهماً لدى التفكيكيين لأنها تحيل على ذات متعالية.

-4-

أما هارولد بلوم فيجسد منحنى نظرياً يجمع بين الاتصال بالتفكيكية والانفصال عنها في وقت واحد، وهذه هي الصفة التي جعلت هارتمان في النص المقتبس أعلاه من تقديمه لكتاب يجمع دراسات لنقاد ييل، ينتقص تفكيكيته، ويصنفه (مع نفسه وخلافاً لدي مان وملر) جزئياً في التفكيكية. ولكن ازدواج الوجهين لديه لا يعيده إلى ما قبل البنيوية، فهو أحد الأسماء البارزة في حقل النظرية الأدبية ما بعد البنيوية. ويكفي أن نقرأ مقدمته لكتابه «قلق التأثير» (1973) لتتضح لنا أبرز الملامح التي تجمعه مع التفكيكيين وتفرقه عنهم.

إنه يستهل المقدمة بقوله: «يقدم هذا الكتاب نظرية في الشعر عن طريق وصف التأثر الشعري أو علاقات التداخل الشعري. وأحد أهداف هذه النظرية تصحيحي، وهو عدم أَمْثَلَة اعتباراتنا المكتسبة عن كيف يساعد أحد الشعراء في صياغة آخر. والهدف الآخر

(1) Ibid., p. 51.

تصحيحي أيضاً، وهو محاولة إمداد شعرية من شأنها أن تعزز نقداً عملياً أكثر ملاءمة»[1].

ويمضي بلوم إلى الإشارة إلى أن التاريخ الشعري في مرافعة الكتاب لا يمكن تمييزه من التأثر الشعري، لأن «الشعراء الأقوياء» بحسب وصفه، يجعلون ذلك التاريخ بواسطة القراءة الخاطئة شيئاً آخر. واهتمامه محصور فقط في الشعراء الأقوياء، إذ يتصارعون مع أسلافهم الأقوياء، من أجل الاستقلال والاعتماد على الذات الذي ينطوي دائماً على قلق عظيم من المديونية للسلف.

وأول ما يفاجئنا في هذه المقدمة أننا أمام منطق نظري يعترف بالذات ويتمسك بها، وإشارات: «التاريخ الشعري» و«الشعراء الأقوياء» و«الصراع مع الأسلاف» و«الاعتماد على الذات» في مقدمة كتاب بلوم، هي دلالات تخلع ربقة الحاكمية للغة وتتمرد على تفرد سلطان الكلمات، أو جبروت النظام، واستحواذه على الذات. وهي دلالات لا تتفق مع مقولة التفكيكية النافية لكل شيء خارج اللغة، ولا مع تبشيرها ومن قبلها البنيوية بـ«موت المؤلف» و«موت الإنسان». إذن، الذات موجودة عند بلوم، وإذا كانت دلالة وجودها ماثلة في تمييز صنف من الشعراء دون غيرهم بأنهم «أقوياء» وممارستهم الصراع مع شعراء أسلاف أقوياء، والتمييز لصفة الاعتماد على الذات التي تعني تحققها واستقلالها، ومن ثم قيام تاريخ شعري، فإن تلك الإشارات دالة على النفس من وجهة سيكولوجية، أي أن النفس هنا وليست اللغة هي مدار الفعل.

ولن يدعنا بلوم نحتار كثيراً فهو يذكر مرجعية فرويد للآليات النفسية المعتمدة لديه في قلق التأثر، إلى جانب نيتشه الذي تذكرنا القوة المقترنة بالصراع عند بلوم، بفلسفته عن «إرادة القوة» وتفسيره للأخلاق في كتابه «جينالوجيا الأخلاق»[2]. إن «عقدة أوديب» وهي مصطلح بارز في التحليل النفسي الفرويدي، تحضر بقوة في نظرية بلوم، تلك العقدة التي تصف تخلص الابن من منافسة أبيه له وبسط سلطته وتأثيره عليه بالإقدام على قتله، وهو ما فعله أوديب بأبيه في الأسطورة اليونانية وفي تجلياتها الأدبية في النصوص المختلفة. وأوديب لدى بلوم هو في موقع الشاعر القوي المتأخر، والشعراء المتأخرون في الزمن، يعانون من وعيهم بالتأخر، لأن آباءهم من الشعراء لم يتركوا لهم شيئاً، واستنفدوا كل إلهام شعري ممكن. وبسبب هذا الشعور يعانون كرهاً للأب

(1) Harold Bloom, The Anxiety of Influence: a theory of poetry, New York and Oxford: Oxford university press, 1997, p. 5.

(2) Ibid., p. 8.

ورغبة في التخلص من أبوته، وهو كره شبيه بكره أوديب لأبيه كما يشخصه التحليل الفرويدي[1].

ومن هنا لابد أن يدخل الشاعر المتأخر في الزمن، فيما رأى بلوم، في معركة نفسية -في «قلق»- للتخلص من تأثير الأب خيالياً والتمكن من الكتابة التي تقنع ولو إيهاماً بالجدة والاستقلال. ونتيجة تلك الكتابة قائمة بالضرورة على قراءة خاطئة أو إساءة قراءة للقدامى، هي ما يصنع تفسيراً جديداً أي كتابة جديدة، وإلا فإن تراث الأب يقضي على أي وجود شعري للابن.

هذا الصراع بين الشعراء الأقوياء المتأخرين، وآبائهم، في سبيل التخلص من قلق التأثر، هو ما يصنع التاريخ الشعري -من وجهة بلوم- في علاقة سيطرة من جهة، وسعي إلى التخلص من السيطرة من جهة أخرى. ويصف بلوم ست مراحل للدفاع النفسي يسلكها الشعراء المتأخرون ضد أسلافهم متعاقبة أو متفاصلة، ويستعير عناوين الدلالة عليها من أسماء ثقافية ودينية قديمة، عاطفاً عليها عناوين شارحة لمراده بها. وتستقل كل مرحلة منها بفصل من فصول الكتاب:

أولها، المخالفة Clinemen ويضيف إلى هذه التسمية عنواناً شارحاً (إساءة قراءة شعرية) ويعني مخالفة الشاعر المتأخر لسلفه، بقراءة قصيدته قراءة خاطئة، بحيث ينتج عن ذلك انحراف وعدم تطابق.

والثانية: عمل الفسيفساء، ويعنونها بكلمة لاتينية Tessera وتعني كل قطعة صغيرة تؤلف منها الفسيفساء ، ويضيف في شرح عنوان هذه المرحلة قوله: (أو الإكمال والمناقضة) فالشاعر المتأخر يتمم عمل السابق بمحافظته على مصطلحاته وأفكاره، ولكنه يوسِّعه، مؤلفاً إياه في معنى آخر، فهو إكمال له من هذه الجهة ومناقض له في الوقت نفسه من جهة أنه يضمِّن عمله دلالة على أن السابق لم يمض إلى الحد الذي ينبغي المضي إليه. وتأتي تسمية هذه الخطوة من المشابهة فيها لعمل الفسيفساء، إذ لا يقدم الشاعر على العمل السابق في اكتماله وتمامه بل في نثره إلى أجزاء وتركيبها من وجهة أخرى.

---

(1) يتساءل كريستوفر نوريس، في هذا الصدد، كيف تنطبق تلك النظرية على الشاعرة Woman poet فمصطلحاتها أوديبية خالصة، ويشير إلى أن بلوم لم يتناول هذه المسألة أبداً. (انظر، كريستوفر نوريس، التفكيكية: النظرية والممارسة، ترجمة: صبري محمد حسن، الرياض، دار المريخ، 1989، ص246). لكن النظرية الفرويدية في هذا الشأن، تمد مداها إلى الأنثى، فتصنع «عقدة أوديب الأنثوية» المشابهة لعقدة الذكر تجاه الأب في عقدة الأنثى تجاه الأم، وهي ما اصطلح عليه في شأن الأنثى بـ«عقدة إلكترا» التي تآمرت فيها إلكترا مع أخيها ثأراً لموت أباها أجاممنون -في الأسطورة اليونانية- بقتل أمهما كليمنسترا؛ لأنها شاركت في قتل زوجها، والد إلكترا. وقياساً على قلق الشاعر الذكر وغيرته من أبيه الشاعر، يمكن تصور قلق مماثل لدى الشاعرة من أمها الشاعرة.

والثالثة: التنازل Kenosis (أو التكرار والانقطاع) والمصطلح الذي يعنون به بلوم لهذه الخطوة من اللاهوت المسيحي، ويخص «ترك المسيح طبيعته الإلهية على الأقل جزئياً، وتجسده إنساناً» ويقصد بهذه المرحلة أن الشاعر فيها يسعى إلى حالة من الانقطاع عن الشاعر السابق أي عن نصه، بعزل نفسه عن التأثر به والاستلهام منه، وهذا ينعكس على الشاعر السابق أيضاً فيكون معزولاً ومحدوداً شعرياً.

والرابعة: التلبس Daemonization وكلمة (daemon = demon) تعني الشيطان أو الروح الشيطانية، ويشرحها بالمضادة للسمو Counter-Sublime . حيث يمارس الشاعر المتأخر رد فعل على رفعة الرائد السابق وجلاله، فيتلاعب بالقوة والبراعة في قصيدته في مسعى لصرف النظر عن أصالته وتخليد العظمة لعمله هو. ولذلك تأخذ هذه المرحلة تسمية شيطانية من صفة التلاعب أو المناورة الواضحة فيها.

والخامسة: التبتل Askesis والكلمة تعني تمرين الانضباط الذاتي القاسي في العادة لأسباب دينية، وهو يضيف شارحاً لها (التطهر والإيمان بالذات Purgation and Solipsism). وفيها نشهد حركة تطهر ذاتي، تقصد الإحراز لحالة الانعزال. وفي هذه العملية يقلل المؤلف من إنجازه وإنجاز سلفه، مطهراً إنجازه من جميع بقايا التأثر، مع تسبيب للاستقلال والإنجاز والنجاح الفردي.

والسادسة: المحاسبة Apophrades والكلمة تعني عودة الموتى، وتحيل على حدث احتفالي مقدس لدى الإغريق في أثينا، عن الأيام الكئيبة التي عاد الموتى فيها ليسكنوا البيوت التي عاشوا فيها. ويصف بلوم بهذه المرحلة، أن الشاعر المتأخر وهو مثقل بحالته السابقة، حالة الانعزال، يحمل عمله فاتحاً إياه للتفتيش مع العمل الذي ينتمي إلى سلفه. وكأنها المرحلة الأخيرة، مرحلة التخلص من قلق التأثر، والبراءة من الصراع.

وقد طبق هذه المراحل على قصائد الرومانسيين في القرن التاسع عشر، أي على الشعراء الذين ثاروا على الكلاسيكية بسبب تمجيدها للتقليد وإضفائها القيمة على التكرار والاتباع للقدامى. فلدى الرومانسيين قَوِي التنقيح والمراجعة لما يكتبون من حيث الرغبة في الاستقلال والتأكيد للأصالة الذاتية. وإن كان المنطق النظري لبلوم ينطبق على المبدعين الفحول من دون تقييد بالزمن أو المذهب أو الجنس الإبداعي. وقد بدت هذه المراحل في تطبيقات بلوم مقسمة زوجياً على مقاطع القصائد، كما في تحليله للصراع بين قصيدة شيللي «أنشودة إلى الريح الغربية» وقصيدة وردزورث «الخلود».

وجاء كتاب بلوم «خارطة القراءة الخاطئة» (1975) مركِّزاً على إساءة القراءة من حيث هي حدث حتمي ينتج عنه الفهم والتفسير كما تنتج عنه الكتابة. وليس الكتاب منفصلاً عن «قلق التأثير» فهو يستهله قائلاً: «يقدِّم هذا الكتاب تعليمات في النقد العملي للشعر، في كيفية قراءة قصيدة، على أساس من نظرية الشعر المنصوص عليها في كتابي السابق «قلق التأثير»»[1]. لكن إساءة القراءة إحالة على أفق يتصل بالمفاهيم التفكيكية، بخلاف التأكيد على الذات والتمسك بها على النحو الذي يشيع في قلق التأثير من حيث دلالته على علاقة بين الذوات لا بين النصوص: علاقة تتصدرها الذات لا اللغة. فإساءة القراءة دلالة على المجاوزة لحرفية اللغة وللقصدية وإلى حفول النصوص بالتعدد الدلالي. ومعنى ذلك أن بلوم يصنع مركباً نظرياً تفكيكياً مغايراً أو مجزوءاً.

ويتصل المركب التفكيكي الذي يصنعه بلوم، بتفسير جديد لديه للتناص: المفهوم الذي اكتسب سطوته في التفكيكية من تصدر اللغة وأولية الدال. إن بلوم يضيف إلى بيان العلاقة بين الكتابين، قوله: «التأثر، فيما أتصوره، يعني أنه لا يوجد نصوص، وإنما -فحسب- علاقات بين النصوص. هذه العلاقات تعتمد على عمل نقدي؛ على إساءة قراءة ينجزها الشاعر على آخر. وذلك لا يختلف في النوع عن الأعمال النقدية الضرورية التي يؤديها كل قارئ قوي على كل نص يواجهه. إن علاقة التأثر تحكم القراءة كما تحكم الكتابة، والقراءة هي بناء على ذلك إساءة كتابة، تماماً كما إن الكتابة هي إساءة قراءة»[2]. فالتناص، هكذا، حكم عمومي على النصوص، إذ لا يوجد نص خارج علاقات التناص، وكما تغدو العلاقات بين النصوص حتمية، تغدو إساءة القراءة حتمية لأنها مبرر كل نص جديد.

لكن إساءة القراءة عند بلوم لا تحيل على انزلاق المدلول وتحرر الدال الحتمي من قيد المدلول وهي مقولة دريدا والتفكيكية في وجهته المتصلة بصدارة الدال على الذات عند لاكان، وإنما تعود عند بلوم إلى الذات عبر الدفاعات النفسية الست التي يسلكها الشاعر اللاحق ضد سلفه، تفادياً لقلق التأثير. فأشكال الدفاع النفسي الست تلك، تبدو في شعر الشعراء الأقوياء ستة أشكال من المجاز، تسمح بإحداث مسافة من الاختلاف عن قصائد أسلافهم؛ وهي: المفارقة الساخرة Irony، والمجاز المرسل synocdoche، والكناية metonymy، والمبالغة hyperbole، ونفي الضد litotes، والاستعارة metaphor، والتسلل metalepsis. وتتوالى أنواع المجاز هذه على نحو يطابق توالي

(1) Harold Bloom, A Map of Misreading. New York: Oxford University Press, 2003, p.3.
(2) Ibid., p. 3.

أشكال الدفاع ويقابلها. وهكذا يغدو المجاز عند بلوم، كما هو عند دي مان وميلر علة القراءة الخاطئة.

وقد مضى بلوم ليصنع في «خارطة القراءة الخاطئة» ما سماه «مشهد التلقين» Scene of Instruction يصف فيه ستة أوجه للمراحل المتعاقبة التي يمر فيها التناص، أي العلاقة بين النص الجديد الذي يكتبه الشاعر والنص الذي كتبه الشاعر القديم. وأولها: الاختيار، فالشاعر الأصغر سناً مسكون بقوة الشاعر الأكبر وسلطته. والثاني: العقد، حيث يحدث اتفاق في الرؤى الشعرية. والثالث: التنافس، وهو الدخول في اختبار لإلهام مضاد أي موهبة منافسة. والرابع: التجسد، فيقدِم الشاب الذي يبدو وقد تحرر ظاهرياً، على تقديم نفسه بوصفه التجلي الصحيح للشاعر الموثوق. والخامس: التفسير، وهو نهاية الأمر، وفيه يقوِّم الشاعر المتأخر سابقه. والسادس والأخير: المراجعة، فيعيد خلقه خلقاً جديداً[1].

وبالطبع فإن هذه الوجوه، تدلل على حضور الذات وفعلها، ولذلك رأى ليتش أن مشهد التلقين عند بلوم، مضاد لمشهد الكتابة Scene of Writing عند دريدا[2]. وهو يقصد المصطلح الذي حمله عنوان مقال دريدا عن فرويد Freud and the Scene of Writing؛ فالكتابة عند دريدا تغيِّب الذات وهذه هي الضدية التي يلمحها ليتش في العلاقة بينه وبين بلوم. وهي ضدية واضحة في دلالة الشاعر القوي على الاستقلال والحرية وما يستتبع هذا التصور من عديد الإشارات الدالة على تمركز خارج اللغة عند بلوم: تمركز لا يتفق مع موت الذات الذي كان أحد عناوينه «موت المؤلف» في البنيوية وما بعدها. وكأن هدف بلوم إعادة الاعتبار للذات واستنقاذها من الموت بذريعة اللغة والكتابة. وهذه وجهة تشاركها مع بلوم جفري هارتمان ضمن نقاد ييل.

---

(1) Ibid., pp. 53-60.
(2) Licch , Op. cit., p. 130.

محاكمة التفكيكية

أ- مقام الاتهام:

تتشارك التفكيكية مع البنيوية، في جهات الهجوم عليهما، وفي فحواه ودعاواه. ولا يستقل هذا الهجوم الموجّه إليهما -في معظمه- عن الهجوم على روافدهما في الشكلية والنقد الجديد والاتجاهات الفلسفية التي تدخل ضمن مصادر الوجهة النصوصية: الوجهة التي يتصدر لديها منظور اللغة على منظور المعنى، ولا عن الهجوم على الوجهات الطليعية والحداثية المختلفة في الأدب والفن التي تتشارك مع الوجهة النصوصية والشكلية إجمالاً في صناعة مشكلة مفاهيمية وذوقية أمام الدراسات التقليدية. ولكنه هجوم يجاوز إلى حدّة أشد تجاه التفكيكية، وإلى اجتماعه مع الهجوم عليها من داخل الوجهة النصوصية نفسها، على النحو الذي أحدث لدى بعض من ينسبون إلى التفكيكية مثل هارولد بلوم وجيفري هارتمن، انشقاقات نظرية مسببة عن استعصاء الإساغة للتفكيكية في نسختها الكاملة لدى دريدا.

والملفت للنظر أن يجتمع على الهجوم على التفكيكية جهات متضادة ومتناقضة. فإذا كان الفكر الراديكالي ذو الوجهة اليسارية يرى في التفكيكية انقطاعاً عن الصلة بالواقع ومحافظةً من نوع ما، فإن المحافظين واليمينيين يرون فيها وجهة مقلقة للواقع ومفجّرة لسكونه وطمأنينته. والأمر نفسه من الوجهتين المثالية والواقعية، فتفكيك الميتافيزيقيا هو عدوان على الجوهر الذي تختص به المثالية: جوهر المعاني والمفاهيم الثابتة والمتعالية، ولكن عكوف التفكيكية على اللغة، ونفيها وجود شيء خارج النص، كما هي عبارة دريدا الشهيرة، هو نفي للأساس الذي تقوم عليه كل الفلسفات الواقعية التي لا تنتسب إلى الواقع إلا لأنه يتصدر لديها على النص والمفهوم. ولن تكون الوجهة التقليدية في الأدب حفية بالتفكيكية التي لا تؤمن بمفاهيم مستقرة وناجزة، ولكن وجهة التجديد والحداثة هي الأخرى لا بد أن تنفر من التفكيكية وتهاجمها لأنها لا تمنحها قيمة مطلقة بل قيمة نسبية. والأمر نفسه يصدق على الذاتيين الذين لا يقلون هجوماً على التفكيكية من الموضوعيين والطامحين إلى صفة علمية في المقاربة للنصوص وتفهمها.

هكذا غدت التفكيكية مؤدى لأقذع الصفات وأشدها دلالة على الخطورة، أو لصفات تفرغها -في الأقل- من القيمة، وتخليها من أي أهمية. فهي فوضوية وسوداوية تطفح بالعدمية وتتعمد العبث، وهي شكوكية لا تلوي على يقين، وتعيش في العتمة حيث ينسد طريق الحقيقة ويهيمن التناقض ويندثر المنطق وتفتقد النصوص أي صلة تربطها بمؤلفيها أو بالواقع. إنها شكل من أشكال الفكر المتطرف، أو هي فكر طفولي لا يقدِّر رشد الكبار وتمام حكمتهم، ولعب مجاني لا تشده قيمة ولا يشوبه جد، ولا تتعلق به غاية أو هدف. لكأنها -إذن- نوع من الانتحار الفكري، والهروب. لقد قضت على الأحاسيس الجمالية المتواشجة مع ما يسبغه الأدب من معاني التعبير عن العواطف وما يضطلع به من المحاكاة للأفعال، وأفرغت الوظيفة الأدبية من قيمة الالتزام بالأفكار الكبرى والقيم الإنسانية، فأضاعت المعنى الإنساني، وهدمت أدلوجاته تجاه المعنى والحقيقة والعلاقات البشرية، وثبطت همته التي رسمها حول معاني التقدم والعدالة وسعيه باتجاه أحلامها اليقينية في المستقبل.

1- الدلالة الهدمية:

وقد كانت المعاني الثابتة أحد أبرز المحاور التي أنتجت الشعور بعدوانية التفكيكية، فالتصور الذي تبنته بشأن حركة اللغة وانزلاق الدال، وحدوث الاختلاف المرجئ للمعنى، والقراءة التي لا تنفك عن الخطأ، والممارسة التقويضية المستمرة لأبنية المعنى المستقرة... الخ هو ما صنع للتفكيكية دلالة هدمية بكل ما يرتبط بالهدم من معاني التخريب والتدمير والانتهاك والشر. فهذا الفيلسوف الإيطالي ما بعد الحداثي فاتيمو Giani Vatimo، يصف التفكيكية -فيما ينقل عنه أنور مغيث- بالوقوف عند مجرد هدم كل نظام هرمي موروث، ويرى في هذه الممارسة خطورة السقوط ضحية للأسطورة عن الموضوعية[1].

وهو المعنى نفسه الذي يصاحب رفض جادامر لنقد مركزية اللوجوس عند دريدا، إذ يرى «إفساح المجال لهرمينيوطيقا تظل ضرورية بعد مهمة التفكيك»[2]. والمعنى الكامن في الحاجة إلى ذلك، هو تصور السلبية في الوقوف على التفكيك، فهو مجرد ممارسة للهدم من دون بديل. وهذه الممارسة مقلقة في نظر أمبرتو إيكو؛ لأنها «تصرِّح للقارئ بإنتاج دفق من القراءات اللامحدودة غير القابلة للاختبار»[3]. ولا يعني التأويل اللانهائي

(1) أنور مغيث، مقدمة ترجمته كتاب دريدا، في علم الكتابة، ص50.
(2) نقلًا عن المرجع السابق، ص51.
(3) أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلواني، حلب: مركز الإنماء الحضاري، 2009، ص15.

لديه -وقد أنجز كتاباً عن العمل «المفتوح» عام 1962م- عدم ضرورة المعايير، ففي محاضرته «التأويل والتاريخ» وقفة ضد جريان التأويل دون حساب، وهو نقطة التلاقي بين سيميوطيقا بيرس والتفكيكية؛ ذلك -فيما رأى- أن «القول بأن النص لا يملك نهاية من الوجهة الاحتمالية، لا يعني أن كل فعل للتأويل يمكنه أن يحوز نهاية سعيدة»[1].

هذه الصفة الهدمية في التفكيكية اتخذت سبيل الدلالة المسهبة على الهدم، بإيراد العديد من الاقتباسات النصية للتفكيكيين أنفسهم، لدى جون أليس John M. Allis. وهي اقتباسات تجتمع على تصوير كثافة حضور معنى الهدم فيها، عبر تداول وتكرار الوصف لها بأنها: تقويض undermining أو هدم subverting أو فضح وتعرية exposing أو حل undoing أو انتهاك transgressing أو إزالة التعمية وفك المغاليق demystifying...[2].

ولا تنفصل هذه الكثافة الدلالية على الهدم عن فعل الهدم نفسه الذي ذهب أليس إلى وصفه في التفكيكية، بما يخيِّل نقد التقليد -وإن كان بطريقة مبتكرة- وكأنه في حد ذاته مسعى لاستمداد المشروعية، لا يتطلب حاجة إلى ما يجاوز الهجوم والمساءلة. إنه غاية التفكيكية التي -يبدو من وجهة أليس- أنه لا غاية بعدها، وهي غاية تتشخص لديه، في ما يعقب مساءلة الفكرة التقليدية وهدمها، فالتفكيك يحتفظ بالفكرة التقليدية بعد تفكيكها «حتى يتمكن من تسليط الضوء على فعل الهدم نفسه» والنتيجة التي يستخلصها أليس من ذلك هي موقف الهدم الذي يريد إثباته، لأن هذه الممارسة تقتضي منطق: «لا هذا/ ولا ذاك»[3] وكأنها -إذن- رغبة مجردة في الدلالة على ممارسة الهدم والتفكيك.

2- التناقض التفكيكي:

ولا ينفصل عن رؤية التفكيكية من وجهة الهدم والتقويض، إبراز التناقض في مقولاتها، وفي منهجها، بوصف التناقض عيباً منطقياً، وقدحاً في الصحة والسلامة العقلية لا تقوم معه قائمة لما يتصف به من الرؤى والأفكار. هذا التناقض لدى التفكيكية يبرز لدى جوناثان كولر الذي رأى أن «نقد مركزية الكلمة لا يقوم إلا على تلك المركزية ذاتها التي يسعى لتحطيمها لأنه يتضمن المحاجة والبرهان، ويلجأ إلى الأدلة أو إلى

(1) المصدر نفسه، ص32. وهو من نص المحاضرة التي ألقاها إيكو في لجنة محاضرات تانر عام 1990، في كلير هول، كامبريدج، بحسب المدخل الذي كتبه للكتاب ستيفان كولوني.
(2) جون أليس، ضد التفكيك، ترجمة: حسام نايل، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2012، ص103.
(3) نفسه، ص105.

أفكار عن التجربة»[1]. وإلى ذلك فإن التناقض في التفكيكية يقف التفكيكي نفسه -فيما يرى كولر- موقف الحيرة، وهي حيرة مبنية على اتصاف القراءات التفكيكية بالهجوم على الكتاب الذين تتناولهم لأنها تكشف عما عندهم من تناقضات مع أنفسهم، أو عن وجود عوامل تفكيك ذاتية في كتاباتهم.

وهنا يتساءل كولر: «إذا كان التناقض مع الذات أمراً لا محيد عنه في أي نص يطمح إلى بحث مشكلات كبرى على الأقل، فما الاتجاه الذي يتعين علينا اتخاذه تجاه هذه النصوص؟»[2]. وهو سؤال متضاعف الإشكال أمام اختلاف الموقف من الكتّاب وتباينه بين درجات متنوعة من الإقبال عليهم والمحبة لهم واحترامهم من جهة ودرجات متنوعة من الهجوم عليهم والنفور منهم والاستهانة بهم من جهة أخرى، وهو ما يصدق على دريدا نفسه -فيما لاحظ كولر- فقد كان تعامله مع هوسيرل وهايديجر وسوسير باحترام يفوق الاحترام الذي يبديه نحوروسو وليفي شتراوس.

ويقف زيما تجاه التناقض في التفكيكية موقفاً يلح على الفارق بين النص والقراءة التفكيكية، فهو يتساءل مستحضراً فرضية قارئ غير تفكيكي أمام النص نفسه: قارئ يجد في النص الوحدة والبناء، لا الاختلاف والتناقض، بقوله: «هل التناقض أو المأزق المنطقي ملازم حقاً للموضوع... أو إنه -على الأقل جزئياً- ناتج للمقال التفكيكي؟ ألا يمكن افتراض أن نظرية الرموز والعلامات البنيوية الخاصة بجريماس قد تكشف تماسكاً دلالياً ونحوياً صارماً ثمة حيث تكشف التفكيكية مآزق منطقية؟»[3]. وهذا السؤال يقف التفكيكية أمام الوجهات النظرية والنقدية لا سيما البنيوية التي تقرأ في النص وحدته التركيبية وتمركزه الدلالي، فيما تقرأ التفكيكية اختلافه وتشتته وتناقضه. فإذا كانت القراءة تصف موضوعياً ما في المقروء فلماذا تصف قراءةٌ وحدةَ النص فيما تصفه أخرى بعكس ذلك.

وهو المنظور نفسه الذي نجده في نقد جيرالد جراف Gerald Graf للتفكيكية، في مقاله «التفكيكية بوصفها عقيدة» Deconstruction as Dogma، وهو مراجعة نقدية لكتاب «التفكيكية والنقد الأدبي» (1979) الذي تضمن خمس دراسات تفكيكية، لبلوم، ودي مان، وهارتمان، وميلر، ودريدا. فهو يقول: «عندما يقرأ دي مان مقطعاً من الإلياذة (في العمى والبصيرة) بوصفه نصاً مفككاً ذاتياً، أو عندما يدَّعي بلوم (في خارطة القراءة

---

(1) جوناثان كولر، جاك دريدا، ضمن كتاب: البنيوية وما بعدها، تحرير: جون ستروك، ص198.
(2) نفسه، ص199.
(3) بيير ف. زيما، التفكيكية، ص122.

الخاطئة) أن ديكنسون وستيفنز تفسير خاطئ لإميرسون... فإن السمات الموضحة لا تبدو كامنة في النصوص بل في النظرية التي تملي أنها في النصوص»[1]. والمعنى هنا هو خطيئة التفكيكية لأنها تفرض على النص ما ليس فيه، وما يجعلها مختلفة عن غيرها من الوجهات النظرية، وهو اختلاف من منظور التخطئة لها أيضاً لأنه يتضمن الافتراض لتطابق الوجهات الأخرى المختلفة عن التفكيكية مع ما في النص، ومن ثم فهو إشارة إلى تناقض التفكيكية مع النص ومع غيرها من الوجهات الأخرى.

3 - العقائدية:

ومسألة المحاكمة للتفكيكية من وجهة المواجهة هذه بينها وبين غيرها من الوجهات النظرية النقدية، هي ما يدعو جيرالد جراف إلى وجه آخر للتناقض في التفكيكية قائم في المفارقة بين رؤيتها لذاتها، وبين رؤيتها لما عداها، فهنا تتكشف -فيما يرى- صفة العقيدة dogma في التفكيكية التي صاغ بها عنوان مقاله. إنها تشكك وتقوض ما عداها ولكنها تقف من ذاتها موقفاً قطعياً يقينياً مطمئناً، فتقع في ما تريد تحطيمه. ولذلك يتساءل منكرا على التفكيكيين: «هل يرفعون استجواباتهم بالطريقة التي تشجع استجواباً مواجهاً من قبل الآخرين؟» وهو يجيب على ذلك بوصف النغمة المهيمنة لديهم من القناعة التي تشخص موقفهم كله: إنهم «لا يجادلون بل يؤكدون».

ويذهب إلى الاستدلال على ذلك، هكذا: «من بين الكلمات المفضلة لهؤلاء النقاد الخمسة: دائماً، أبداً، فقط، تماماً، واجب، من الضروري» ويقول: «خذ ذلك التصريح المحك من قبل دي مان: «العلامة والمعنى لا يمكن أبداً أن يتطابقا». (أبداً؟) ألا تُظهِر بعض التعبيرات في بعض الحالات تطابقاً للعلامة والمعنى أقرب من أخرى في حالات أخرى؟ ألا يوجد في الأقل مغزى تؤدي العلامة فيه والمعنى تطابقاً غالباً؟ وإذا لم يتطابقا، فكيف يمكن أن يخمن الواحد منا مقاصد الآخر، بما في ذلك هؤلاء التفكيكيون؟ إن صيغة المقولة المؤكدة لدي مان تمنع هذه المشكلات من العرض»[2]. وبذلك يترامى جراف إلى تعرية تناقض التفكيكية مع ذاتها.

4 - العدمية:

هذه الرؤية للتفكيكية في فضاء التناقض والتعارض ومدار الهدم والتقويض، من

---

(1) Gerald Graf, Deconstruction as Dogma, The Gorgia Review, University of Georgia, Vol. 34, No. 2 (summer 1980) pp.415-416.

(2) Ibid., p. 409.

دون تقديمها بدائل عما تقوضه وتكشف عن تناقضه وتعيب تمركزاته، هي ما أنتج -لدى خصومها- شعور الحيرة والشكوكية والضياع تجاهها الذي يتصل -في اتجاه المعارضة لها- باتهامها بجريمة فادحة وجودياً، وهي العدمية Nihlism التي تستحيل فيها صلابة الوجود وامتلاؤه ويقينه الروحي والعقلاني، إلى فراغ العبثية وظلام الفوضى. فسيولة المعنى وانزلاقه وتعدده اللانهائي يحطم دلالة الحقيقة والمواضعات ذات اليقين عقلياً ومنطقياً في الوصول إليها، ويفكك القيم ويهدم مراتبها. ولا ينفصل ذلك عن غياب الروح الذي يغدو «موت الإنسان» دلالته الأبرز، المترتبة على استبعاد الذات والقضاء على المؤلف؛ فالروح دلالة متصلة بالمعنى، وكما يتأخر المعنى عن اللغة في التفكيكية، يتصدر الجسد على الروح، كما تتصدر الكتابة على الكلام.

أظن أن السؤال الإبستمولوجي عن يقين المعرفة الموجّه إلى التفكيكية، هو سؤال في الوجهة ذاتها عن يقين الوجود؛ فإذا كان حميد لحمداني يرى أن التفكيكية تسير بقراءة الأدب إلى موقف عدمي شديد الضرر بالمعرفة وباعث على الضياع والتيه؛ لأنها تبقي قراءة النصوص في العتمة الدائمة للتشتت والتعارض والإرجاء[1]، فإن جيرالد جراف، يقف على نفي دريدا في «الجراماتولوجيا» وجود أي شيء إلا العلامات، متسائلاً عن زاوية النظر التي يحكم منها هذا الحكم، بعد أن نفى وجود زاوية النظر هذه: «كيف يستطيع أن يعرف ذلك؟» ويبادر إلى اقتراح الإجابة، قائلاً: «يبدو أن دريدا يدعي ذلك من عند نفسه... أليست تأكيداته تفترض أن وجهة النظر الأرخميديسية لاغية»[2].

وجراف هنا يريد -فيما يبدو- قولة أرخميديس Archimedes الميكانيكية الشهيرة: «اعطني نقطة ارتكاز وسأحرك العالم كله» في معنى ضرورة تحديد موقع ثابت لا يمكن من دونه النظر والمعرفة التي تصح لدى الغير. وهو الموقف نفسه الذي يدعو زيما إلى التساؤل: «كيف يمكن التأكيد بصورة يقينية أن قراءة مخصوصة، وإن تكن تفكيكية، هي القراءة الجيدة»[3] لأنه تساؤل إبستمولوجي لا ينفصل السؤال عن اليقين المعرفي فيه عن استلزام الموضوعية وجود الموضوع واستقلاله والضبط لقواعد اللغة الواصفة وشفافيتها.

(1) حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر: مناهج ونظريات ومواقف، فاس، مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب، 2009، ص213.

(2) Gerald Graf, Op. cit., p. 406.

(3) زيما، التفكيكية، ص108.

5 - اللاأخلاقية والملابسة للشر:

ولا ينفصل الشعور بعدمية التفكيكية، عن الرؤية إليها خارج الأهداف الإنسانية، وضد التمثل لخيرية أصلية في البشر، أو معان أخلاقية خارج حسابات المنفعة الذاتية وإرادة القوة. وإذا كان الاتهام المصوب إلى التفكيكية من هذه الوجهة الأخلاقية المتعالية يؤكد دعواه بانتزاع أوجه تشابهها مع أطروحات نيتشه وهايديجر اللذين بدا في القراءة لهما غير قليل من تمجيد القوة والتسلط، وحساب القيم في مدار النسبي لا المطلق، فإن تفكيك الميتافيزيقيا ونقد التصورات المثالية منزع استدلال ضد التفكيكية في الوجهة نفسها. فلم يكن سائغاً أن يبدو الخير ملابساً للشر، أو أن يكشف التفكيك عن استبطان عناوين أخلاقية ثمينة نقيضها من الرغائب والمصالح، كأن تلابس الضيافة مقاصد الطمع والخيلاء وغريزة التملك، أو أن يلابس العقل اللاعقل.

وهذا بالطبع استثارة لأشد أوتار الحساسية الإنسانية تأثيراً وأبلغها حجة؛ فالقيم والمثاليات الأخلاقية وما يصنع النظام والطمأنينة في الحياة الإنسانية، مادة مقدسة وثمينة المعنى والوظيفة لدى العموم وفي كل الأزمنة. وقداستها وتثمينها لا يقفان على القناعة بوظيفتها السامية في الحياة الإنسانية فحسب، بل يجمعان إليها سلطتها المرجعية فهي محتوى ديني بالمعنى الذي يترامى الدين إلى الارتفاع بالإنسان إليه عن حمأة الغريزة ووطأة الشهوة، وهي حصيلة للتجربة المعيشية والخبرة الثقافية أثمرت ما تواطأ الناس على الرغبة فيه؛ لأنه يضبط خلافاتهم ويهذب أطماعهم ويساعد على ترقي الوعي والحياة.

وأحسب أن وصف روجيه جارودي الشهير: «البنيوية فلسفة موت الإنسان» الذي يشتمل موضوعياً على وصف التفكيكية، يضاعف الاتهام المثالي لها بالعدمية من مرجعية واقعية ماركسية. وهي المرجعية نفسها التي تدين في التفكيكية قطع الصلة بين النص والواقع، وتصنِّفها في خانة المحافظة اجتماعياً، وتنفي وجود المستقبل فيها. فهذا إدورد سعيد في كتابه: «العالم والنص والناقد» (1983) يواجه قطع الصلة بين النص والواقع قائلاً: «فحتى لو قبلنا (كما أقبل أساساً أنا) الأدلة.. أنه ما من سبيل قط لتجاوز النصوص ابتغاء وعي التاريخ الحقيقي بشكل مباشر، فإن من الممكن أيضاً أن نقول أن مثل هذا الادعاء يجب ألا ينسخ الاهتمام بتلك الأحداث والظروف التي نجمت عن النصوص نفسها والتي عبّرت عنها النصوص»[1].

(1) إدورد سعيد، العالم والنص والواقع، ص6.

ويرى أن «النقد المعاصر، في عزوفه عن الدنيا بقضها وقضيضها كرمى لنص تكتنفه الشكوك والمغالطات إلى حد لا يتصوره العقل، تخلّى عن جمهوره، عن أهالي المجتمع الحديث الذين تركوا تحت رحمة قوى السوق (الحرة) والشركات المتعددة الجنسيات ومضاربات الشهوات الاستهلاكية»[1]. ومنطق سعيد هنا يتضمن تصوراً للنقد في هذه الوجهة قائماً على الانحصار في النص والانقطاع تماماً عن الواقع. وإذا كان سعيد ينقم على هذه النصوصية، فإنه يرتب نقمته هذه على التخلي عن الجمهور والتفريط في الإنسان، وهو المعنى نفسه الذي يقرأ موت الإنسان، في كل ما يغترب عن الواقع ويتحاشى الأهداف الإنسانية.

6- المحافظة والنخبوية والطغيان البلاغي:

ويبدو تيري إيجلتون أيضاً -بوصفه ماركسياً- حانقاً على التفكيكية، لأنها -فيما يقول- أصبحت طريقة موثوقة لتجنّب المسائل السياسية تجنباً تاماً ونزعت لإطلاق عقيدة جامدة. وهذان ملمحان يصمانها لديه بالمحافظة والنزوع إلى إيقاف التغيير الاجتماعي الذي ينبع في الوجهة الماركسية والواقعية كلها من تقدم الواقع وصدارته على الخطاب. ولذلك يتساءل عن إمكانية وجود حقيقة أو معنى بأي حال مادام المعنى عابراً للكلمات أو الدوال ومنزاحاً ومتقلقلاً، وينكر أي إمكانية لمعرفة الواقع ومعرفة ما يتعدى خطابنا الخاص إذا ما كان خطابنا هو الذي يبني الواقع وليس مجرد انعكاس له، ولا يجد معنى للادعاء بأن تأويلاً للواقع أو التاريخ أو النص أفضل من تأويل آخر. وتبلغ التفكيكية لدى إيجلتون تمام صفتها الشكلية المفرغة من الإيجابية، في تشبيهه لها بلعبة الكينو حيث الرابح هو الذي يتخلص من كل أوراق اللعب ويبقى فارغ اليدين، والأمر نفسه هو ما يصنعه الناقد التفكيكي تجاه كل معنى إيجابي، ثم يكون بدوره عرضة لتفكيك يقوم به ناقد آخر[2].

ولا ينفك نقد إيجلتون، كما هي وجهة النقد الماركسي والواقعي بجملتها، تجاه التفكيكية عن نقده للبنيوية التي كانت لا تاريخيتها علة نبذه لها وهجومه عليها. وذلك في المسار نفسه الذي كانت أولية اللغة مثار تشنيعه الشديد عليها، حين تساءل مستنكراً: «هل اللغة هي كل شيء حقاً؟ ماذا عن العمل، والجنس والسلطة السياسية؟ صحيح أن هذه الوقائع ذاتها قد تكون واقعة في شراك خطاب لا فكاك لها منه، لكنها لا يمكن أن

(1) نفسه، ص7.
(2) تيري إيجلتون، مرجعه السابق، ص ص 230-236.

تُختزل إليه قط»[1]. وهو مسار، بنيوي وتفكيكي استتباعاً، ينتهي إيجلتون إلى تقرير الصفة اللاإنسانية له، حيث المحو للذوات البشرية وإلغاؤها.

ولم توصم التفكيكية من الوجهة اليسارية، بأشنع من وصفها بالمحافظة. وقد حشد اليساريون العديد من العلامات والدلائل التي تصنفها لديهم في خانة السكون والرجعية أو التقارن مع الإمبريالية والتوحش الرأسمالي. وبوسعنا أن نقرأ بعض تلك العلامات في قول إيجلتون: «إن ما بعد البنيوية في فرنسا السبعينات أمكنها بطيب خاطر كيل المديح للملالي الإيرانيين، والاحتفاء بالولايات المتحدة الأميركية باعتبارها الواحة الباقية للحرية والتعددية في عالم منظّم ومحكوم، وكذلك تزكية أصناف متنوعة من التصوّف العجائبي بوصفها حلاً للعلل البشرية»[2].

وهي علامات مطابقة في الدلالة على محافظة التفكيكية، لعلامات أخرى يسجلها ليتش عن اليساريين. فكبار التفكيكيين حبذوا النصوص المعتبرة الكبرى في الأدب الإنجليزي والأمريكي؛ وهذا التحبيذ يعني الموافقة عليها من دون إحداث قلب لنسقها أو اعتراض على محافظتها. ويضاعف هذه الدلالة تجنب معظم التفكيكيين كل ذكر للسياسة، ومحافظة العديد منهم على روابط مع الديانات التقليدية، وتفضيل التفكيكية التحليل الشكلي للأدب وإصرارها على البقاء في شباك النصية التي يصفونها بأنها ارتدادية وجوفاء.

وهذه علامات لا تنفصل لدى اليسارين عن تردد التفكيكية في إنتاج الكتب التدريسية والمجموعات والكتب التوجيهية التعليمية؛ لأن ذلك يعني اتصافها بنزعة استعلائية على عكس ما يحتاجه الحس الثوري الجماهيري وما تتصف به الواقعية. وكانت مناصب التفكيكيين التي شغلوها في الجامعات الكبرى، ونَشْرهم الكتب والمقالات عبر دور النشر والدوريات الرئيسة، واحتفاظهم بأدوار القيادة في المنظمات المهنية الكبرى، وحصولهم على الجوائز ودرجات الزمالة بشكل منتظم من الهيئات والمؤسسات المحترمة، كان ذلك كله دلائل -من الوجهة الراديكالية اليسارية- على تواطؤ التفكيكيين مع المؤسسة الفكرية الحاكمة[3].

---

(1) نفسه، ص181.

(2) نفسه، ص237. ومن المعروف أن ميشيل فوكو كان يعلن تأييده لثورة الخميني الإسلامية في إيران، ورأى فيها بشارة وتعبيراً عما وصفه بـ«سياسة روحانية». والعديد من أقواله ومقالاته بهذا الصدد مجموع ضمن كتاب: فوكو صحافياً: أقوال وكتابات، ترجمة: البكاي ولد عبد المالك، الكويت وبيروت: جداول، 2012. وقد يبدو تحمس فوكو للتمرد على إطلاقه علة لموقفه هذا، وبعض مقالات فوكو في الكتاب، مثل «رسالة مفتوحة إلى مهدي بازركان» ص ص 177-180، تدلل على نوع من خيبة الأمل لدى فوكو نتيجة للعنف الذي استحالت إليه الثورة، والإعدامات بحق المعارضين بعد أن استتب لها الأمر. أما الاحتفاء بالولايات المتحدة الأمريكية والتصوف، فدلالة دريدا واضحة عليهما فيما قدمناه.

(3) انظر، ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، ص315.

ويتصل أكثر ما وصمت به التفكيكية من خصومها، بما في ذلك اتهامها بالمحافظة من قبل اليساريين، بمثل منطق القصدية وأفعال الكلام عند جون سيرل، في ترتيبه على التحليل المنطقي للغة المتطلب تحديداً دقيقاً لدلالة الألفاظ هو ما تناهضه التفكيكية وتنفيه، فلا يبقى لها إلا اللفظية الجوفاء. وهو المنظور نفسه الذي يجعل هابرماس يؤاخذ دريدا على السعي إلى نشر سيادة البلاغة على ميدان المنطق، والانضواء في منظور النقد الشامل الموجّه إلى العقل، بالاحتجاج ضد أولوية المنطق الأفلاطونية والأرسطية على البلاغة. وهو ما تأدى منه دريدا إلى «عمل تعسفي» بعبارة هابرماس، في التسوية بين النص الأدبي والفلسفي[1].

ويمكن أن نعثر على دلائل هذا الطغيان البلاغي على التفكيكية، وآثاره في سائر الملحوظات التي تطعن من وجهة منطقية وواقعية، في تسليمها بالجمع بين الضدين، وقيام القراءة في ضوئها على ما وراء الصحيح والخاطئ، منكرة خلوص أي نص من المأزق المنطقي، ومنكرة الوظيفة الإشارية للغة، والإحالة على مرجع. وهذا مكمن شكلانيتها ومحافظتها الذي يعقد بينها وبين البنيوية معاقد النسب والتشابه، ويصورهما خلوين من التحرك على أرض الواقع، و«النزول إلى الشارع» كما هي هتافات الطلاب الفرنسيين ضد البنيوية، في احتجاجاتهم التي اندلعت عام 1968م.

ولقد وجد خصوم التفكيكية مطعناً عليها في اتصافها لديهم بالنخبوية، وهذا وصف يقصد إفراغها من القيمة وإحالتها إلى رطانة فارغة. والفائدة المحققة من ذلك هي إكساب التفكيكيين وجاهة وتعالياً والاحتماء من سهام النقد المصوبة تجاهها. وقد عمد الطعن على التفكيكية بهذه الصفة بتعداد مظاهر بعينها، منها لدى جون أليس ما يتعلق بالعلاقة الحادثة في التفكيكية بين تناول موضوعات قديمة متهافتة وإضفاء مظهر المعرفة النظرية والشكل الجديد عليها[2]. وهذا المظهر لديه قرين ما يطبع العلاقة بين التفكيكيين وخصومهم، فليس في هذه العلاقة -فيما يصف- تبادل للنقاش المعتاد بين المؤيدين والمعارضين، ذلك أن التفكيكيين «يردون على أيِّ انتقاد جاد للتفكيك بعداء سافر بل ودون احتشام» و«يريدون -على ما يبدو- تقنين المشاركة في النقاش على نحو يقصي أولئك المتشككين»[3] ويميلون إلى «تجنب النقاش بالهجوم على أهلية الخصم ومدى كفاءته»[4]. ولأن المعترضين لا يعاملون باللياقة اللازمة، فإن «عليهم أن يقفوا دائماً موقف المؤمن الساذج الذي لابد أن يُتَّهم ويُدان»[5].

---

(1) هابرماس، القول الفلسفي للحداثة، ص291، 293.
(2) جون أليس، مرجعه السابق، ص207. وانظر أيضاً، ص192.
(3) نفسه، ص12.
(4) نفسه، ص14.
(5) نفسه، ص195.

أما الغموض الذي يكتنف العديد من الكتابات التفكيكية، فإنه -من وجهة أليس- يُعين على إضعاف ثقة المعارضين الفكريين في أنفسهم[1]. وفي التفكيكية إلحاح على قيمة الغموض وعدم المساس به، وفي هذا الصدد يقف أليس على الاعتراضات الموجّهة إلى جوناثان كولر، بسبب ترجمته التفكيك إلى تعابير يمكن أن يفهمها القارئ الأمريكي، فقد رفض التفكيكيون «التدجين والترويض والإفساد الذي يصيب التفكيك من جراء وضوح كولر»[2]. ونتيجة ذلك -عند أليس- هي أن «التفكيك يحقق لأتباعه الكثير من الإشباع النفسي. فالعنصر الأساس في منطقه -لا النتيجة الفرعية كما هو الحال عند وجود ابتكار فكري حقيقي- يتمثل في الإحساس بالانتماء إلى نخبة فكرية، وبأنه يترك وراء ظهره سذاجة العوام»[3].

***

ب- مقام الدفاع:

1 ـ موقفها التحرري:

كانت التفكيكية، من غير شك، خضّة فكرية وانقلاباً في التصور ضاعف ما أحدثته البنيوية من نقلة باتجاه أهمية اللغة وأوليتها، وجاوز، في الدرجة والنوع، الزلزال الذي أحدثته على المفاهيم الأدبية والفلسفية والإنسانية. ولهذا يمكن تفهّم موقف الرفض لها وانتقادها بوصفه موقفاً صادراً عن وجهة نظرية ومفاهيمية مغايرة لوجهة التفكيكية ومطوّقة بفعلها النقدي والنقضي إلى الدرجة التي تُحدث من سوء الفهم واختلافه ما يعمّق من دلالة الرفض للتفكيكية والاحتجاج عليها. وقد نقول إن التفكيكية أنتجت وما زالت تنتج ممارسة عابثة وشعوراً عدمياً وانغلاقاً شكلياً ونصوصياً، ولذلك أسبابه سواء من جهة المتحزبين لها الذين لم يروا فيها إلا مذهباً أو حزبية بمعنى أو بآخر، غافلين عن ضديتها للتمركز بأي معنى، أم من جهة المذهبيين والحزبيين الذين رأوا فيها ما يفتت جبهاتهم وعصبياتهم وتمركزات وعيهم، فالوجهتان معاً لم تدركا الطاقة التحريرية للوعي التي تختزنها التفكيكية ولا وجهتها النقدية التي لا تستثني وعياً متمركزاً ولكنها لا تستبدل تمركزاً بآخر.

---

(1) نفسه، ص14.
(2) نفسه، ص200.
(3) نفسه، ص202.

وإذا كان الأمر كذلك فإن موقف التفكيكية النقدي/ النقضي هو موقف تحرري، وهذه صفة مفتاحية تفسِّر أخذها مأخذ الجد واكتسابها وجاهة منهجية، بقدر ما تفسر ما نتج عنها من إثراء القراءة، وإعادة الفهم لأنفسنا وللتاريخ والثقافة، وتشجيع التعددية، وإطلاق الفكر من ما يحدُّه ويوهمه، ومناهضة الإيديولوجيات القمعية، وتأسيس الموقف من الآخر في فضاء السعة لا الضيق. وهذا هو مدلول التصور لدى التفكيكية للغة من حيث هي ممكنة ومتحركة وخارج كل حد يأخذها مأخذ العرفي والطبيعي والمطلق لا الثقافي والاصطناعي والنسبي. ذلك أن تثبيت معاني الدوال في اللغة وإضفاء صفة طبيعية على هذا التثبيت هو فعل إيديولوجي، فمن وظائف الإيديولوجيا - إذا عدنا إلى إيجلتون- تطبيع الواقع الاجتماعي، وجعله يبدو بريئاً وغير قابل للتغيّر شأن الطبيعة ذاتها.

وهذا هو التصور الذي يتجلى لإيجلتون في مسافة المفارقة والمناقضة التي يتخذها بارت -مثلاً- تجاه اللغة، فإيجلتون يقرأ دافعاً سياسياً في تصور بارت للغة، ذلك أن «الدواليل التي تنتحل الصفة الطبيعية وتقدِّم ذاتها بوصفها الطريقة المقنعة الوحيدة لرؤية العالم، هي لهذا السبب بالضبط سلطوية وإيديولوجية»[1]. وقد كان الاتجاه التفكيكي كله تأكيداً مستمراً على الصفة المجازية للغة، أعني صفة مفاهيم غير مستقرة تحتوي التصور الإنساني ولا يحتويها وتفرض تعدده واختلافه.

وإذا كانت الصفة المجازية للغة لدى التفكيكية لا تنفك عن صفتها الإنتاجية للمعنى، والمقتضية أبدا لتعدد القراءة وحدوثها، بعيدا عن قيد المقصدية، أو قيد المعنى الثابت، فإنها تحرِّر القارئ وتستنهض فاعليته، وذلك عنوان كبير لدى التفكيكية لتحرير الفكر وإطلاقه من الأسر الوجودي، أعني أسر الضرورة والتطابق بين التصور والوجود؛ التطابق المتوهم الذي يغفل عن وجود مسافة، هي مسافة الاختلاف، وعن وجود انزلاق وتغير وطروء يسمح برؤية التعدد والتنوع والتضارب في الهويات والإيديولوجيات والمعاني، حتى ليغدو ضرباً من الوهم والتخيل أن يتصور المرء ثباتاً ووحدة في رؤيته لهويته في ذاته، فكل شخص هو مجموع شخصيات، وكل هوية انقسام وتعدد. وهذا إثراء وإخصاب لفعل القراءة، وانقلاب في التصور لها في المسافة التي تناقض الوجود السلبي للقارئ: الوجود الخاضع الفقير المطيع مقابل تسلط المؤلف وتمركزه النصي.

(1) إيجلتون، مرجعه السابق، ص218.

ولقد استعار جوناثان كولر، في سبيل الانتصار للتأويل المفرط over-interpretation الذي يتصل بالفعل الإنتاجي للقراءة، تهكم نورثروب فراي بالوجود السلبي للقارئ، حين شبه العمل الأدبي من وجهة هذا القارئ بفطيرة يحشوها المؤلف بعناية بقدر معين من الجماليات والمؤثرات، فيستخرجها القارئ متوهماً أنه نهض بفعل عظيم، في حين يمضي فراي إلى درجة أشد تهكماً، فيسمي هذه القراءة شكلاً من أشكال الأمية المشوشة التي سمح غياب النقد المنهجي بنموها[1]. وقد قضت التفكيكية على هذا القارئ السلبي أو «الأمي» على حد تسمية فراي، فغدا القارئ لديها جماعية نصوص ومعان، كما هو النص، ولم يعد البحث عن معنى النص بل عن تعددية المعنى في النص.

وهنا يتجسد التحرر الذي تأدت إليه التفكيكية في منهج القراءة، وفي محتواها، إذ هي انعتاق من قيد الوجود وقيد التقليد والتمركز على المؤلف، واستبدال للتعدد بالأحادية، وللاختلاف بالتطابق، وفي النتيجة تلاق مثمر بين ثقافتين منتجتين ومفتوحتين: ثقافة النص وثقافة القراءة، خصوصاً والقراءة ذاتها تستحيل إلى نص للتفكيك.

وبوسعنا أن نقرأ هذا الوجه التحرري للتفكيكية، من زاوية التفاتها إلى العلاقات بين النصوص، حين نتأمل جيداً ما يرتبه عبد الله الغذامي على ذلك في وصفه للتفكيكية بأنها: «تعمد إلى إقامة علاقات بين النصوص، لتكشف من خلال ذلك قدرة الكاتب على مواجهة الموروث»[2]. فسواء أخذنا العلاقات بين النصوص من زاوية الرصد التي رسمها هارولد بلوم، بين الخلف والسلف من الشعراء فيما أسماه مشهد التلقين Scene of Instruction، أم أخذناها من زاوية مفهوم النص ومستلزمات هذا المفهوم عند دريدا حيث النفي لوجود شيء خارجه، فنحن نواجه الموروث، بالمعنى الذي يسمح بظهور واقع جديد ومعان جديدة إلى الوجود.

فمن الوجهة التي شرحها بلوم ترينا العلاقة الماثلة بين نص حديث وآخر قديم: الاختيار للقديم، والتنافس معه، ثم التحرر منه بحثاً عن أصالة، وإعادة تفسيره وتقويمه، والخلوص إلى رؤية جديدة. ومن الوجهة النصوصية كما أسس لها دريدا فإن صفة «الكتابة» للنص تجعله مستمراً نسبياً في الزمن وقابلاً للتكرار (بواسطة الطباعة -مثلاً- وإعادة الطباعة) والأمر الأهم هو استحالته إلى مادة للتفسير وإعادة التفسير لأن الكتابة -خلافاً للكلام- تتضمن غيبة حضور الكاتب.

(1) جوناثان كولر، دفاعاً عن التأويل المفرط، ضمن كتاب: أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ص ص 144-145.
(2) عبد الله الغذامي، مرجعه السابق، ص57.

وهذا معنى المواجهة للموروث في التفكيكية، فهي لا تنظر إلى التطابق بل إلى الاختلاف، وهو معنى تحرري تكشفه التفكيكية في مسافة العلاقة بين فعل الكتابة وإحالاتها على النصوص لا على الواقع، وبين فعل الكتابة والقراءة التي تبقى إساءة قراءة أو قراءة خاطئة، لأنها لا تغلق الباب على قراءات أخرى مختلفة.

ولقد رأينا دريدا وهو يمعن في تعرية الخوف الشائع تقليديا من تهديد الكتابة للحضور، يشير إلى الصيغة الشعرية عند عزرا باوند، حيث الافتتان بالوحدة الرمزية الصينية وهي كتابة غير صوتية، كان لها أثرها -فيما يقرر دريدا- على كتابة باوند، أي على كتابة خارج مركزية اللوجوس. فيعقد الصلة بينها وبين التحرر من سلطة التراث، في وصف يجمع بين هذه النتيجة وبين مقدمتها المشتملة على علة الكتابة، حين يقول: «هذه الصيغة الشعرية النقشية بصورة لا تقبل الاختزال كانت تمثل، مع شعر مالاراميه، أول قطيعة مع التراث الغربي في أعمق جوانبه»[1].

وإلى ذلك فإن دريدا -في الموضع نفسه- يعقد الصلة بين الإحالة على الحضور في الكتابة، أي الكتابة الصوتية، وبين السلطة: سلطة رجال الدين وسلطة العسكر وسلطة السياسة والعلم والقانون والفن... الخ. وهذا معنى لالتفاتة التفكيكية إلى ما تمتلئ به اللغة من الإيديولوجيات المتضاربة والمتحيزة والقمعية المبرَّرة بتعال مصطنع للدوال المعبرة عنها.

ولا ينفصل هذا المغزى في التفكيكية عن توجهها لدى دي مان -مثلاً- إلى نقد الإيديولوجيا الجمالية التي يحيلها بيير زيما على تمركز الذات عند هيجل حيث مماهاة الفن والأدب مع الدلالات التاريخية التي تطرحها الذات الفلسفية كمسلمات، وإلى مفهوم الرمز بوصفه موضوع علم الجمال عند هيجل، حين تصوَّره مبدأ موحِّداً بين الفكرة والتعبير، وبين الذات والموضوع، بحيث غدا النظر إلى الأعمال الفنية عند هيجل (والهيجليين أمثال: لوكاش وجولدمان) كما لو كانت كليات ذات مغزى تعبر عن أفكار سياسية أو أخلاقية أو دينية في مصطلحات محسوسة[2].

ومضى زيما يقول: «إن دي مان يشير إلى أن هذا التمركز المنطقي (في الإيديولوجيا الجمالية) توحيد ومن المحتمل أن يكون إيديولوجيا قمعية، تم تبسيطها -فيما بعد- واعتسافها للأهداف السياسية من قبل النازيين»[3]. هذه الإيديولوجيا الجمالية كانت

---

(1) جاك دريدا، في علم الكتابة، ص199.

(2) مرجعه السابق، ص ص 116-118، وقارن الترجمة الإنجليزية له، Peter v. Zima, Deconstruction and Critical Theory, trans. Racr Emig, London: Continuum, 2002, pp. 90-91.

(3) Ibid., pp. 91-92.

موضع نقد دي مان، في عديد مقالاته[1]: النقد الذي اقترح فيه دي مان -فيما يقول زيما- المجاز allegory حقيقة للفن، بدلاً من مفهوم الرمز symbol، حيث يشير المجاز إلى مسافة في العلاقة مع أصله خلافا للرمز وفق المفهوم الهيجلي الذي يفترض التطابق والمماثلة، فغدا المجاز لدى دي مان «تصنيفاً غير هيجلي أو حتى ضد هيجلي بامتياز، ينفي وحدة الذات والموضوع ويتحدّى الفكرة الهيجلية القائلة بأن الفكر والحقيقة متوافقان»[2].

وما يهمنا هنا هو طبيعة هذا النقد التفكيكي ووجهته، التي خلص فيها زيما إلى إعلان موافقته لكريستوفر نوريس، بأنه «نقد سياسي للسلطات الراسخة في الإيديولوجيا الجمالية»[3]. ولا ينحصر ذلك عند دي مان، لأن النقد للتسلط الإيديولوجي والسياسة القمعية مؤدى تلقائي للوجهة كلها نحو تفكيك أوهام الوحدة والتطابق والتمركز المنطقي، وأسبقية المعنى، والدور الثانوي للغة.

***

2- أخلاقية التفكيكية:

2-1 الكشف عن أهمية الآخر

وكان من الطبيعي أن نلمح لدى التفكيكيين نتائج مجاوزة للمعرفي والنظري؛ نتائج أخلاقية وإنسانية وواقعية، تدحض الإحساس تجاههم بالشكلية والنخبوية واللاموقفية، وتنم عن موقف ممتلئ بالمعنى يضاد وصمهم، من قبل خصومهم، بالعدمية ونسبتهم إلى الشكوكية والفوضوية. وكانت تعرية التفكيكية للوجهات النظرية المختلفة بما فيها تلك الحافلة بالدعاوى الإيديولوجية ذات اللافتات الإنسانية والأخلاقية، باباً واسعاً، في الوجهة الاستدلالية نفسها لدى مناصريها. فالادعاء العقلاني والشمولي والتنويري والواقعي قد يكون موبوءاً بالنقيض لما يعلنه، ويعمل ضد ما يترامى إليه.

وهذا مؤدى نفذت منه التفكيكية، إلى الالتفات إلى عكس ما بدا شغلاً شاغلاً لدى غيرها: الالتفات إلى التعدد لا الفردية، والاختلاف لا الوحدة، والآخر لا الذات، والنقد لا التسليم، والزمن لا الأبدية، والكتابة لا الكلام.

(1) جمع أندريه ورميسكي مقالات دي مان بشأن الإيديولجيا الجمالية، وقدم لها في كتاب، انظر،
Paul de man, Aesthetic Ideology, ed. Anrzej Warminski, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
(2) Ibid., p. 91.
(3) Ibid., p. 91.

هكذا أصبحت أخلاقية التفكيكية حجة ضد المعارضين لها، لكنها أخلاقية تستعيد لديها مفهوم الأخلاق منهم، لتعيد صياغتها مفهومياً بما يقصي المفهوم الدوغمائي التقليدي للأخلاق الذي أَلِفَتْه الثقافة الإنسانية. وسنعود هنا إلى كتاب الإنجليزي سايمون كريتشلي Simon Critchley (1960-) «الأخلاق في التفكيكية: دريدا وليفيناس» (1992) فهو يعرض التفكيكية من وجهة أخلاقية تستدعي الفيلسوف الفرنسي الأخلاقي إمانويل ليفيناس Emmanuel Levinas (1906-1995) الذي يمثل المفهوم الأخلاقي في فلسفته وجوهاً للتلاقي مع ما تلح عليه التفكيكية وما يشغلها.

والكتاب يقوم على دعوى مبدئية، يطلقها كرتشلي في مقدمته، قائلاً: «ادعائي، باختصار، هو أن الممارسة النصية للقراءة التفكيكية، يمكن و، فوق ذلك، ينبغي أن تُفهَم بوصفها مطلباً أخلاقياً»[1]. وهذا يستدعي السؤال عن معنى المطلب الأخلاقي لديه، فتبدو حاجته إلى ليفيناس الذي قدّم معنى جذرياً وخاصاً للأخلاق، هو المعنى الذي يتبناه كرتشلي، ويعقد وفقه معاقد النسب والتشابه مع الأخلاق في التفكيكية. فالأخلاق لدى ليفيناس تنبثق من اللقاء مع الآخر وجهاً لوجه، إنها وصف للعلاقة غير القابلة لاستدماج الآخر واختزاله في الذات: علاقة القبول للآخر. هكذا توضع الأنا في سؤال من قبل غيرية الآخر التي لا تعني آخر عاماً وفارغاً، بل محدد وصلب يواجه الذات ويضعها تحت الاضطرار، تحت المسؤولية عنه[2].

والنتيجة هي أن لقاء الآخر -وفق المعنى الأخلاقي الذي يصوره ليفيناس- يضطر الذات إلى الانفتاح: يضطرها إلى تحرير «الأنا» من سجنها وغطرستها. وبديل الأخلاق بهذا المعنى هو لقاء الصراع والعنف مع الآخر، لقاء الحرب، حيث الخبرة المحضة بالكينونة المحضة، وحتى لقاء السلام الذي يرتكز على الحرب ويمثل حالة الخروج منها لأنه لا يعيد الهويات إلى من سلبتها الحرب منهم. إنها حالة تصدُّر الأنطولوجيا على الأخلاق، التي يعاكسها ليفيناس بمنح الأخلاق الصدارة، ترتيباً على منحه الآخر وليس الذات الأولية، على عكس ما فعلت الأنطولوجيا.

هذه الأخلاق عند ليفيناس لا تدعي عرض نظام معياري، فليست تجربة قيم، وإنما «طريق إلى الوجود الخارجي». إنها تنفي معنى الأخلاق التي تسن الأوامر القطعية، فلا تقول لنا ما يجب علينا فعله، وهذا وجه الفرق بين الإيثكس ethics التي تنتسب إليها

(1) Simon Critchley, The Ethics of Deconstruction: Derrida and Levinas, 2cd. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, p. xiii.

(2) Ibid., pp. 4-9.

أخلاق الفلسفة الأخلاقية عند ليفيناس، الأخلاق الحيادية، والمورال moral وهي الأخلاق القطعية المدججة بالأوامر والنواهي القيمية. فهذه الأخيرة تسير على عكس ما يترامى إليه ليفيناس، تسير إلى محو ما في الوجود من فرادة واستثناء، أي فرض كلية تَحُد اللاتناهي، الذي تصنعه الآخرية، بقدر ما تصنع الأخلاق.

لذلك كانت الأخلاق في وجهة ليفيناس نقداً لمفهوم الكلية الذي حكم الفلسفة الغربية، المفهوم الذي يختزل الآخر إلى الذات، فيصادر غيريته، وكانت، ضمن ذلك، نقدا لمفهوم الذاتية التي ينتجها مفهوم الكلية، وتوليداً لمعنى ذاتية مضيافة للآخر، ذاتية تعي أن بوسع المرء أن يطلب من ذاته ما ليس بوسعه أن يطلبه من الآخر. وهذا هو مؤدى بروز فكرة الانفصال بوصفها حجر الأساس في الأخلاق عند ليفيناس، فالانفصال متصل لديه بدلالة الآخر في امتلاك فكرة اللامتناهي الذي يمتنع عن التوحيد والدمج، واللقاء والاتصال هو منبع المعنى الأخلاقي على ألا يلغي الانفصال. إنه اللقاء بوجه الآخر face، فالأخلاق هي العلاقة بوجه الآخر، وليفيناس يلح على الوجه المعطى في اللغة[1].

وإذا كان هذا التلخيص لفلسفة ليفيناس الأخلاقية مهماً لكريتشلي في وصف المطلب الأخلاقي الذي يضفيه على التفكيكية، فسيكون ضمن تلك الأهمية على نحو دقيق، قوله: «الأخلاق عند ليفيناس، نقد. إنها السؤال النقدي للحرية والعفوية، والمشروع المعرفي للأنا التي تنشد أن تختزل إلى ذاتها كل آخرية. لذلك فإن الأخلاق هي التحديد لنقطة الغيرية، أو ما يدعوه ليفيناس أيضاً الخارجية exteriority التي لا يمكن أن تُختَزل إلى الذات نفسها»[2]. وهذه الصفة النقدية للأخلاق عند ليفيناس في تجليتها لوجه العلاقة مع التفكيكية لم تفت كريتشلي وهو يقتنص من مقال ليفيناس الموجز عن دريدا، تعريفه للتفكيكية بأنها: «نقد كانتي»[3] نسبة إلى كانت. وهي -بالطبع- نقد نقضي يسير في اتجاه مضاد للتوحيد والإدماج والتناهي: نقد من موقع الانفصال والغيرية واللاتناهي، أي من تلك التخوم التي كانت منبعاً لرؤية أخلاقية غير دوغمائية عند ليفيناس.

هكذا يستعيد كريتشلي مفهوم الأخلاق ممن يطعنون في أخلاقية التفكيكية، فهو لا يرى الحذر الحقيقي لديهم من التفكيكية بسبب «عدميتها المعرفية المزعومة» على حد تعبيره، بل «من الطريقة التي يمكن فيها لمثل هذه العدمية أن تفتح الباب للشكوكية الأخلاقية أو حتى عدم الحسبان الكامل لأسئلة القيمة الذي يُفترض أن يكون له نتائج

(1) Ibid., p. 255.
(2) Ibid., p. 5.
(3) Ibid., p. 251.

سياسية واجتماعية وخيمة»[1]. ولهذا كان كتابه إجابة عن سؤال القلق الأخلاقي تجاه التفكيكية، بقدر ما كان تساؤلاً عن المطلب الأخلاقي الذي تحرزه.

لكن دريدا يرفض المطابقة بين التفكيكية والأخلاقية morality، وهذه مسألة يجب ألا تغيب عن البال، فما الوجه الأخلاقي الذي يبقى للتفكيكية بعد ذلك؟ لابد من عرض العلة التي ينتج عنها ذلك الرفض؛ فدريدا يرى أن الإقرار بالتطابق بين التفكيكية والأخلاقية يؤدي إلى الوقوع في غفوة دوغمائية، ومسؤولية التفكيكية أن تبقي على يقظة الموقف النقدي، فهي نقد، أي مواجهة مستمرة للغفوة الدوغمائية، و«لا يمكن للتفكيكية التوافق مع أي ادعاء لتعيين أخلاقي»[2].

وقد ذهب كريتشلي ليقف على أبرز المواصفات التفكيكية من حيث هي تحقيق لمطلب أخلاقي بمعنى غير دوغمائي: معنى ينبع من الغيرية والضدية لنرجسية الذات، بحثاً عن التعدد والاختلاف. فالقراءة التفكيكية قراءة مزدوجة double reading، وهي هكذا «تتيح للقراءة أن تحرز موقع الغيرية أو الخارجية، حيث يمكن للنص من هذا الموقع أن يُفكك... ويُقدّم تالياً في تناقض مع نفسه، فاتحة معناه المقصود على غيرية تذهب ضد ما يريد النص أن يقوله أو يعنيه»[3].

والتناقض الدلالي الذي يقرأه دريدا في استعمال كلمة معينة، مثل كلمة المكمِّل supplement عند روسو، والفارماكون pharmakon عند أفلاطون... الخ هو -فيما يورد كريتشلي للتوضيح- مثال القراءة المزدوجة، في التفكيكية. وليس موقف التفكيكية من الانغلاق، أقل من الصفة المزدوجة للقراءة، في التدليل على موقع الغيرية فيها؛ فهي لدى دريدا تسائل الفلسفة من «لا مكان» من «لا موقع» محدد، إنها «تنشد مكاناً للخارجية، للغيرية، أو الهامشية غير القابلة للاختزال إلى الفلسفة. إنها الكتابة من الهامش الذي لا يمكن أن يُمثَّل من قبل الفلسفة»[4]. وهذه صفتها التي تفتح بها النصوص الأدبية، كما تفتح النصوص الفلسفية.

لكن ما يبدو من وجوه التقارب بين ليفيناس ودريدا لا تنتهي إلى تطابقهما. نعم، إن ما صنعه ليفيناس هو في صفة «أخلاق الأخلاق» من وجهة دريدا في مقاله المطول «العنف والميتافيزيقيا: مقال في فكر إمانويل ليفيناس» الذي تضمنه كتابه «الكتابة والاختلاف»[5].

(1) Ibid., p. 251.
(2) Ibid., p. 254.
(3) Ibid., pp. 26-27.
(4) Ibid., p. 29.
(5) Writing and Difference, pp. 138.

وذلك معنى للإعلاء والتثمين كما يبدو، لكن ليفيناس لم يبرح -لدى دريدا- سجن التمركز المنطقي، والأسر في مشكلة الإغلاق. هذه المشكلة التي بدت في تلخيص كريتشلي لرأي دريدا، حين اعتمد ليفيناس على المصادر التقليدية نفسها التي ينشد التغلب عليها: جدلية هيجل، وظواهرية هوسرل، وتفكير هايديجر عن المعنى أو حقيقة الوجود[1].

وهنا مشكلة الإغلاق التي تعني، لدى دريدا، التعليق بين الانتماء والانفصال؛ إنها الرفض المزدوج للأمرين على حد سواء: البقاء ضمن حدود التقاليد، وإمكانية الانتهاك للتقاليد، والظهور بالمظهرين كليهما: الانتماء إلى تقليد متمركز منطقياً أو ميتافيزيقي، وفي الوقت نفسه البحث عن الانفصال من ذلك التقليد. والقراءة التفكيكية تختلف عن ذلك، فلا تقع في الإغلاق، لأنها تعرض التناقض القائم في اللغة والتصورات والمؤسسات: تعرض كيف يعتمد نص على المسلمات الميتافيزيقية للحضور والتمركز المنطقي، وكيف يسائل النص جذرياً الميتافيزيقيا التي يسلم بها في الوقت ذاته، فيدخل في تناقض مع نفسه[2].

ولذلك رأى دريدا أن محاولة ليفيناس العثور على انفتاح أخلاقي وراء اللغة الفلسفية والأنطولوجية ضمن اللغة، لا يمكن أن تنجح إلا بالتوجه إلى مشكلة الإغلاق، المشكلة التي اتخذها دريدا موضوعاً مركزياً لمنطق التفكيكية. فـ«الحلم» على طريقة ليفيناس بعلاقة أخلاقية مع الآخر غير اختزالية وإجمالية له، هو -فيما يدعوه دريدا- حلم بتجريبية صافية تتبخر حين تستيقظ اللغة[3]. وخطاب ليفيناس -مادام الأمر كذلك- ككل الخطابات التي تحاول أن تجاوز التقاليد وهي مسجونة فيها دون علم بنفسها.

ولا يخرج نقد دريدا لفلسفة ليفيناس الأخلاقية، عن اكتساب التفكيكية دلالة أخلاقية؛ فاتخاذ ليفيناس الآخرية، موضوعاً للأخلاق ومصدراً للتغني بها، هو الأفق نفسه الذي تتشارك التفكيكية معه في أهمية الآخر لإقلاق أحادية الذات المتوهمة واستبداديتها وضلالاتها. ولذلك يغدو الكشف عن انحصار خطاب ليفيناس في المكان نفسه: مكان الذات وتمركزها، محرضاً لدى التفكيكية على مزيد من الاهتمام بدعواه الأخلاقية: الدعوى التي تنبع من الموقف تجاه الآخرية.

وكتاب هيليس ميلر «أخلاقيات القراءة» The Ethics of Reading (1987) هو مثال في هذا الصدد، للاهتمام بالمؤدى الأخلاقي لدى التفكيكيين، الذي ينفي عن التفكيكية العدمية. فليس وصف التفكيكية -لدى ميلر- بأنها عدمية ولا أخلاقية، إلا سوء

(1) Simon Critchley, Op. cit., p. 258.

(2) انظر، Ibid., pp 20-21.

(3) Ibid., pp. 258-259.

فهم، وهو سوء فهم -فيما يرى- للعدمية، فهي بالمعنى الدقيق صفة في حق المهاجمين للتفكيكية وليس لأنصارها، وسوء فهم للطبيعة الدقيقة للمغزى الأخلاقي في القراءة التفكيكية. وقد مضى ميلر ليرتب أخلاقية التفكيكية على عدم اختزال النص فيها إلى ظروفه السياسية والاجتماعية والتاريخية والدينية والسيكولوجية، فالأهمية الأخلاقية لديها ماثلة بشكل مستقل في فعل القراءة، لأنها ليست أهمية معرفية ولا سياسية ولا شخصية... إنها قراءة تنحصر في النص وعلى رغم ذلك فإنها توقظ المسؤولية ولها آثار حاسمة على حياتنا بمختلف جوانبها.

هذه الأخلاق التفكيكية، هي من وجهة ميلر، مجرد وجود ضرورة واضحة «لا بد لي» ضمن نصوص محددة تتطلب استجابة ومسؤولية من جانب القارئ. وتتضح ضرورة هذه الأخلاقية التفكيكية في ضديتها للنرجسية: في الحوار مع النص وآخريته التي تُعطَى وزنها المستحق؛ فالقراءة المتمركزة منطقياً -بعكس القراءة التفكيكية- غير أخلاقية لأنها تتملك الآخر وتنسى آخريته[1]. وهكذا يصبح التعرف على سمة في النص متناقضة وغير قابلة للقراءة (أي غير قابلة للتحديد)، ومن ثم الاعتراف علناً بفشل القراءة، هو مناط أخلاقيات التفكيكية، لأنها تضع الوعي الإنساني أمام ذاته، وتفكر في التفكير ذاته.

2-2 احترام التعددية

ونستطيع أن نتخذ من أهمية الآخر في التفكيكية عنواناً عريضاً، للبوابة التي فتحتها التفكيكية على احترام التعدد الذي غدا وجهاً للاختلاف مقولة التفكيكية المركزية، لكن على نحو متبلور تاريخياً في المجتمع والسياسة والمعرفة، خصوصاً حين أخذ ينمو بتأثير التفكيكية في الوجوه المتعددة للنظرية في ما بعد البنيوية. وهو مجلى الفسحة التي انتعشت فيها الهوامش الاجتماعية والثقافية والأقليات، وارتفعت فيها الأصوات ضد الإقصاء والتحيزات من أي نوع. وكان ذلك قرين حس المقاومة الذي يدين أيضاً إلى التفكيكية، لأنها نزعت المدى التسلطي والتملكي والاستدماجي بتقويض التمركز خارج النص، ذلك التمركز الذي ينطوي على التدجين والقولبة والتنميط، وبذلك رفدت الوجهات التي تقاوم القمع بأي معنى، وأخصه قمع مفهوم الحقيقة، وتملكها.

وتبدو الحركة النسوية في النظرية والممارسة، أحد أبرز الوجهات التي ترامى إليها

(1) انظر، .Ibid., pp. 44-46

قبس التفكيكية، فصاغها صياغة مفاهيمية اكتسبت فيها المرأة موقعاً جديدا هو الموقع نفسه الذي اكتسبه الآخر إجمالاً. وهذه نقطة مبدئية في إفادة النسوية من التفكيكية، أعني إعادة تركيب الفكر الفلسفي من الزاوية التي ترينا المرأة في موقع الآخرية والثانوية والتابع: زاوية التمركز حول الذكر و«حسد القضيب» و«الذكر الناقص» كما هو وصف فرويد ولاكان[1]. وهو الموقع الذي يلخص جوناثان كولر وصف دريدا له من زاوية التأكيد على آخريتها للذكر وتعريفها بواسطته، في قوله: «تعامل المرأة بوصفها مكملاً، فمناقشات الرجل يمكن أن تستمر بدون ذكر المرأة لأنها تُعد تلقائياً مضمَّنة بوصفها حالة خاصة، ويعلن الرجل إقصاءها من دون أن يلفت الانتباه إلى إقصائها، وإذا أُخذت بعين الاعتبار على نحو مستقل فسوف تبقى تُعرّف في مصطلحات الرجل بوصفها آخره»[2].

وقد فككت التفكيكية آخرية المرأة ونقضت التمركز المفضي إلى تهميشها، التمركز حول الذكر، بإجراء القلب التفكيكي للتراتب القهري في ثنائية الذكر/ الأنثى، وصولاً إلى مفهوم غير محدد عن الأنثوية المعمَّمة التي تتألف من جنس الذكر (البظر) والأنثى (الرحم) أي تَشَارُك كل من الذكر والأنثى في التكوين الأنثوي. وأصبح باستطاعة النسويين -فيما يصف ليتش- أن يركزوا من الناحية الإيديولوجية على أولوية الأنثى[3]. لكن هذه الأولوية التي تُنتج -بدورها- آخرية الذكر، وتراتباً قهرياً جديداً معاكساً للتراتب الذكوري، ضد المنطق التفكيكي، ولذلك وقفت التفكيكية ضد التمركز النسوي على الرحم، مثلما ووقفت ضد التمركز الذكوري على القضيب، وقال دريدا في ذلك: «إذا أغلقت نفسك في النسوية فستنتج نفس الشيء الذي تصارع ضده»[4].

وبوسع المرء أن يذهب من وراء التجليات التفكيكية في النسوية، من حيث هي حسبان لموقع الآخرية للمرأة على الرجل، إلى مظاهر عديدة من وجوه القهر والقمع والإقصاء: مظاهر الطبقية الاجتماعية والعنصرية والاستعمار وغيرها.

وأظن أن تفكيك المركزية الغربية يرد المورد نفسه، سواء من جهة الاستدلال الأخلاقي للتفكيكية، أم من جهة التجلية لآلية الفكر فيها التي تنبني على قلب التراتب تجاه الآخرية بأي شكل، وتقويض التمركز. فهنا نجد التفكيكية تصوِّب دعوى البنيوية التي رأت في اضطلاعها بالكشف عن بنى العقل الإنساني الواحدة والمتماثلة، وجهاً للاستدلال على مناهضتها للتمييز ضد الشعوب البدائية وما يوصف بـ«العقل المتوحش».

(1) انظر، Jonathan Culler, On Deconstruction, pp. 167-171.

(2) Ibid., p. 166.

(3) النقد الأدبي الأمريكي، ص 307.

(4) نقلًا عن ليتش، الموضع السابق.

وتكشف عن خطيئة البنيوية، عبر برهنة دريدا على أنها تؤكد مركزية عرقية من حيث تنتقد التمركز العرقي، وذلك لأنها تمحو الاختلاف بين الثقافات والحضارات وتلغيه، والحال أن كل بنية قائمة على مركز، فكأن شتراوس -فيما رأى دريدا- يريد للمجتمعات «البدائية» أن تحتفظ ببراءتها مقابل البقاء خارج التاريخ وخارج الثقافة[1].

ولذلك اختار دريدا بموجب المنطق التفكيكي تأكيد الاختلاف بدل محوه، وتعدد المراكز لا واحديتها. كما اختار مواقف علنية متحيزة ضد الظلم والقهر والعنصرية، مثل موقف مناصرته لنيلسون مانديلا، وموقف انحيازه -وهو يهودي الأصل- للحق الفلسطيني[2].

2-3 التأكيد على حياة الإنسان لا موته

لكن هذه الأخلاقية التي تحسب حساب الهامش والضعيف والتابع، وتسائل مكامن القهر والعمى في الثقافة، تثير السؤال عن موقع الإنسان فيها الذي لا معنى للأخلاق في غيابه، وهو في الوقت نفسه الموقع الذي نفذت منه إلى التفكيكية أهم الطعون المشوهة لقيمتها ومعناها: موت الإنسان، والعدمية، واللامعنى.

وهنا يأتي رد التفكيكية عبر طريقتها في قلب التراتب، فالأصوات التي ارتفعت بوصف التفكيكية ومن قبلها البنيوية، بأنهما عنوان على موت الإنسان، مسببة عن القول فيهما بموت المؤلف، أما حين كان القارئ ميتاً بسبب تفرد المؤلف بالمعنى والوجود فلم تكن تلك الأصوات تشعر بموت القارئ. هكذا يغدو التراتب بين المؤلف/ القارئ تراتباً قهرياً مشتملاً على التمركز المنطقي، أي على الميتافيزيقيا، وهذا يستدعي تفكيكياً نقض التراتب، فالنص يتألف من كتابات متعددة، وينحدر من ثقافات عديدة، وليس المؤلف نقطة أولية في تولده وتركبه، والقارئ هو النقطة التي يتجه إليها النص ويجتمع، لكنه هو الآخر -مثل المؤلف- ليس شخصياً، إنه متعدد ولا تاريخ له ولا حياة شخصية ولا نفسية.

هكذا وجد رولان بارت الطريق لدحض تهمة موت الإنسان، فقال: «هذا القارئ لم يحظ قط باهتمام النقد الكلاسيكي، ولا وجود لإنسان في الأدب عند هذا النقد اللهم إلا ذلك الذي يكتب.. لقد أصبحنا نعلم أن الكتابة لا يمكن أن تتفتح على المستقبل إلا بقلب الأسطورة التي تدعمها: فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف»[3]. وهذا معنى

(1) انظر، في علم الكتابة، الفصل الأول من الباب الثاني، ص219 وما بعدها.
(2) انظر مقارنة دريدا في هذا الصدد مع مواقف هوسرل وهايديجر -مثلاً- لدى محمد علال سيناصر، رئيس شعبة الفلسفة في منظمة اليونسكو، في مقدمته للترجمة العربية التي قام بها كاظم جهاد، لكتاب دريدا: الكتابة والاختلاف، ص ص 20-21.
(3) رولان بارت، موت المؤلف، ضمن: درس السيميولوجيا، ص87.

يترامى إلى تأكيد حياة الإنسان، سواء بانطوائه على تأكيد ميلاد القارئ، أو بحساب ناتج ذلك الميلاد وهو تفتح الكتابة على المستقبل. فالمستقبل هنا كلمة مفتاحية، لأن حضور المؤلف كان دلالة على الماضي وعلى الاكتمال والنهائية، وليس على المستقبل، الذي تصنع معناه لا نهائية القارئ وتعدده وعدم اكتمال المعنى أو واحديته.

ولا ينفصل دحض تهمة الانحصار في النص في حق التفكيكية، عن تفنيد قتلها للإنسان. ذلك أن النص ليس شيئاً من دون مدلول أو معنى إنساني، والانحصار في النص أو صدارة اللغة في التفكيكية لا يعنيان التخلي عن المحال إليه أو عن المدلول. وهاهو ليتش يورد في هذا الصدد قول دريدا «إنني لم أقل أبداً إنه لا يوجد محال إليه»[1]، وقوله: «عندما يقال من المنظور التفكيكي أن لاشيء يحدث في الكتب فإنها لا تستحق بضع دقائق من انتباه أي شخص»[2]. وذلك يعني أهمية المدلول، لكنها أهمية تتضاعف ولا تتناقص بسبب التركيز على اللغة؛ فبين اللغة ، فيما ترى التفكيكية، وعالم الأشياء والحقيقة، مسافة واختلاف وفجوة، بحيث تفتقر اللغة دوماً إلى الشفافية واليقين والقرب في العلاقة.

ج-وقفة أخيرة

وعلى أي حال فلابد أن نقف متسائلين هنا عن المسافة الفاصلة بين التفكيكية لدى دريدا وعند غيره من التفكيكيين، ذلك أن مثل دريدا لم يتكرر في ممارسة التفكيك كما نظّر له ومارسه. وعديد الأسماء البارزة تفكيكياً كانت تجنح قليلا أو كثيراً خارج دائرة دريدا، على نحو ما رأينا عند هارتمان وبلوم من الاهتمام بنفسية الشاعر والأبعاد السيرية للأدب. وذلك في مسافة الدلالة نفسها التي ترينا إفادة عديد النقاد من التفكيكية في مشاريع نقدية نسوية أو ماركسية أو تاريخانية جديدة أو متصلة بالنقد الثقافي أو بدراسات التابع وما بعد الكولونيالية. وإدورد سعيد وسبيفاك وبوث وكولر وجيمسون وهومي بابا أمثلة من قائمة طويلة يمكن تعدادها.

وإذا كان هذا المجلى يشهد بأهمية ما طرحته التفكيكية، فإنه يشهد من جانب آخر بأن من الصعوبة بمكان تعميم المساءلات التفكيكية على كل المعاني وإخضاع بعض الثوابت الأساسية للنقض. أما الجانب المهم من التفكيك تجاه النظرية الأدبية، فهو لفت الانتباه إلى وظيفة تفكيكية للأدب، يصبح الأدب بموجبها فعلاً تحررياً للإنسان، في فكره وشعوره وفي وجوده.

---

(1) ليتش، مرجعه السابق، ص312.
(2) نفسه، ص311.

فهرس المصادر والمراجع

1- المراجع العربية

• إبراهيم، زكريا: - فلسفة الفن عند برجسون، ضمن كتابه: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، القاهرة: مكتبة مصر، 1966.

• إبراهيم، زكريا:- مشكلة البنية، القاهرة: مكتبة مصر، 1976.

• إبش، إلرود، و د. و. فوكيما: نظرية الأدب في القرن العشرين، ضمن كتاب، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة وإعداد: محمد العمري، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 2005

• أدونيس: الصوفية والسوريالية، دار الساقي، 1991.

• أرسطو: كتاب أرسطو فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، القاهرة: مكتبة الإنجلو، 1989.

• أفلاطون، - جمهورية أفلاطون، دراسة وترجمة: فؤاد زكريا، الإسكندرية: دار الوفاء، 2004.

• أفلاطون، - محاورة فايدروس لأفلاطون أو عن علم الجمال، ترجمة: أميرة حلمي مطر، القاهرة: دار غريب.

• أليس، جون: ضد التفكيك، ترجمة: حسام نايل، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2012.

• إليوت، تي. إس.: المختار من نقد ت. س. إليوت، اختيار وترجمة: ماهر شفيق فريد، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 2000.
إيكو، أمبرتو: الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، اللاذقية: دار الحوار، 2001.

- أمبرتو إيكو: - التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000.
- أمبرتو إيكو: - التأويل والتأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلواني، حلب: مركز الإنماء الحضاري، 2009.
- أمبسون، وليم: سبعة أنماط من الغموض، ترجمة: محمد صبري حسن، مراجعة: ماهر شفيق فريد، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 2006.
- الآمدي، أبو القاسم: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط4، القاهرة: دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب، 25، 1992.
- أورباخ، إريش: محاكاة: الواقع كما يتصوره أدب الغرب، ترجمة محمد جديد والأب روفائيل خوري، دمشق: وزارة الثقافة، 1998.
- أوزياس، جان ماري: البنيوية، ترجمة ميخائيل مخول، دمشق، وزارة الثقافة، 1972.
- أوستن، جون: نظرية أفعال الكلام العامة، ترجمة: عبد القادر قنيني، الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 1991.
- أيان، ألموند: التصوف والتفكيك: درس مقارن بين ابن عربي ودريدا، ترجمة: حسام نايل، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2011.
- إيجلتون، تيري: نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، دمشق: المدى، 2006.
- باختين، ميخائيل: شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، الدار البيضاء: دار توبقال، وبغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.
- بارت، رولان: - درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، ط3، الدار البيضاء: دار توبقال، 1993.
- بارت، رولان: - لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، حلب، مركز الإنماء الحضاري، 1992.
- بارت، رولان: - نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، حلب: مركز الإنماء الحضاري، 1994.
- البازعي، سعد: المكون اليهودي في الحضارة الغربية، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، 2007.

- باشلار، غاستون: العقلانية التطبيقية، ترجمة: بسام الهاشم، بيروت: المؤسسة الجامعية، 1999.
- بدوي، عبد الرحمن: - شطحات الصوفية، الكويت: وكالة المطبوعات، دون تاريخ.
- بدوي، عبد الرحمن: - مقدمة ترجمته لديوان جوته: الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، القاهرة: 1944.
- بدوي، محمد مصطفى ، كولردج، القاهرة: دار المعارف، سلسلة نوابغ الفكر الغربي 15، 1958.
- برجسون، هنري: الأعمال الفلسفية الكاملة، ترجمة: سامي الدروبي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008.
- برنار، سوزان: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة: رواية صادق، ورفعت سلام، القاهرة: دار شرقيات، 2000.
- بروب، فلاديمير: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: بكر أحمد باقادر، وأحمد عبد الرحيم نصر، جدة: النادي الأدبي الثقافي، 1989.
- بريشت، برتولت: ترجمة: صياح الجهيم، دمشق: وزارة الثقافة، 1993.
- البنكي، محمد أحمد: دريدا عربيا، قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان: دار الفارس، 2005.
- بنيامين، والتر: مقالات مختارة، ترجمة: أحمد حسان، عمان: دار أزمنة، 2007.
- بودلير، شارل: الأعمال الشعرية الكاملة، ترجمة: رفعت سلام، القاهرة: دار الشروق، 2009.
- بيرس، تشارلز: تصنيف العلامات، ترجمة : فريال جبوري غزول، ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة- مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، القاهرة: دار إلياس، 1986.
- تودوروف، تزفتيان: - الأدب في خطر، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء: توبقال، 2007.
- تودوروف، تزفتيان: - الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، الدار البيضاء: توبقال، 1990.

- تودوروف، تزفتيان: – مفهوم الأدب، ترجمة: منذر عياشي، جدة: النادي الثقافي الأدبي، 1990.
- تودوروف، تزفتيان: – ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، القاهرة: رؤية، 2012.
- توفيق، سعيد: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، بيروت: دار التنوير، 1983.
- تولستوي، ليف: ما هو الفن؟، ترجمة: محمد عبدو النجاري، دمشق: دار الحصاد، 1991.
- تيغم، فيليب فان: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة: فريد أنطونيوس، ط3، بيروت: منشورات عويدات، 1983.
- الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ط3، بيروت: دار إحياء التراث العربي، 1969.
- جارودي، روجيه: – البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة: جورج طرابيشي، ط3، بيروت: دار الطليعة، 1985.
- جارودي، روجيه: – واقعية بلا ضفاف، ترجمة: حليم طوسون، مراجعة: فؤاد حداد، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- جاكسون، ليونارد: بؤس البنيوية، ترجمة ثائر ديب، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2014
- الجرجاني، عبد القاهر: أسرار االبلاغة، تصحيح: محمد رشيد رضا، بيروت: دار المعرفة، 1398هـ،1978.
- جعفر، عبد الوهاب: البنيوية في الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها، القاهرة: دار المعارف، 1980.
- ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، ط3، دون معلومات عن مكان النشر) 1978.
- جيدة، عبد الحميد: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، بيروت: مؤسسة نوفل، ط1، 1980.
- جينيت، جيرار: – خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، الدار البيضاء: مطبعة النجاح، 1996.

- جينيت، جيرار: - طروس: الأدب على الأدب، ضمن كتاب: آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، تعريب: محمد خير البقاعي، بيروت: جداول، 2013.
- جينيت، جيرار: - عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000.
- جينيت، جيرار: - مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، مشروع النشر المشترك، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، والدار البيضاء: دار توبقال، 1985م.
- جينيه، جان: البنيوية: ترجمة: عارف منيمنه وبشير أوبري، ط3، بيروت: منشورات عويدات، 1982
- حسان، تمام: مناهج البحث في اللغة، الدار البيضاء: دار الثقافة، 1986.
- دريدا، جاك: - الصوت والظاهرة: مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل، ترجمة: فتحي إنقزو، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، 2005.
- دريدا، جاك: - الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، الدار البيضاء: دار توبقال، ط2، 2000.
- دريدا، جاك: - المهماز: أساليب نيتشه، ترجمة: عزيز توما وإبراهيم محمود، اللاذقية: دار الحوار، 2010.
- دريدا، جاك: - صيدلية أفلاطون، ترجمة: كاظم جهاد، تونس: دار الجنوب، 1997.
- دريدا، جاك: - في علم الكتابة، ترجمة: أنور مغيث، ومنى طلبة، ط2، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2008.
- دريدا، جاك: -- مواقع حوارات، ترجمة: فريد الزاهي، الدار البيضاء: توبقال، 1992.
- دي مان، بول: العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تحرير: فلاد غوزيتش، ترجمة: سعيد الغانمي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2000.
- ديوى، جون: الفن خبرة، ترجمة: زكريا إبراهيم، القاهرة: دار النهضة العربية بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين،1963.

- رتشاردز، آ. أ: – فلسفة البلاغة، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، الدار البيضاء وبيروت: افريقيا الشرق، 2002.
- رتشاردز، آ. أ: – مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، 1962.
- روسن، جودي: المستقبلية الإيطالية، و ج. م. هايد، المستقبلية الروسية، ضمن كتاب: الحداثة، 1890-1930) تحرير: مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، بغداد: دار المأمون، وزارة الثقافة، 1987.
- الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط3، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2002.
- زكريا، فؤاد: نيتشه، الدار البيضاء: منشورات الجامعة، 1985.
- زيما، بيير: التفكيكية، ترجمة: أسامة الحاج، ط2، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، 2006.
- سارتر، ما الأدب، ترجمة: محمد غنيمي هلال، بيروت: دار العودة، 1984.
- ستروك، جون: البنيوية وما بعدها، ترجمة: محمد عصفور، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، رقم: 206، فبراير 1996.
- ستولنيتز، جيروم: النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة: فؤاد زكريا، القاهرة: مطبعة جامعة عين شمس، 1974.
- سعيد، إدورد: – الأنسنية والنقد الديموقراطي، ترجمة: فوّاز طرابلسي، بيروت: دار الآداب، 2005.
- سعيد، إدورد: – السلطة والسياسة والثقافة، ترجمة: نائلة قلقيلي حجازي، بيروت: دار الآداب، 2008.
- سعيد، إدورد: – العالم والنص والناقد، ترجمة: عبد الكريم محفوض، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000.
- سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، القاهرة: دار الفكر، 1991.
- سيرل، جون: العقل واللغة والمجتمع، ترجمة: سعيد الغانمي، الجزائر: منشورات الاختلاف، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، وبيروت: الدار العربية للعلوم، 2006م.

- ابن سينا: الفن التاسع من الجملة أولى من كتاب الشفاء، ضمن كتاب «فن الشعر لأرسطو» ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1953.
- شتراوس، كلود ليفي: - الأسطورة والمعنى، ترجمة: شاكر عبد الحميد، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، 1986.
- شتراوس، كلود ليفي: - الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة مصطفى صالح، دمشق، وزارة الثقافة، 1977، ج1.
- شتراوس، كلود ليفي: - الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة: مصطفى صالح، دمشق، وزارة الثقافة، 1983، ج2.
- شتراوس، كلود ليفي: - مدارات حزينة، ترجمة: محمد صبح، دمشق: دار كنعان، 2003.
- شوبنهاور، آرتور: العالم إرادة وتمثلاً، ترجمة: سعيد توفيق، مراجعة: فاطمة مسعود، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 2006.
- الصابئ، أبو إسحاق: رسالة في الفرق بين المترسّل والشاعر، تحقيق: محمد بن عبد الرحمن الهدلق، ضمن أبحاث: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، جدة: النادي الأدبي الثقافي، 1410ه، 1990م.
- الطوسي، أبو نصر السراج: اللمع، تحقيق: عبد الحليم محمود وطه سرور، القاهرة وبغداد: دار الكتب الحديثة ومكتبة المثنى، 1380هـ، 1960م.
- عبد الرحمن، نصرت: في النقد الحديث، عمان: مكتبة الأقصى، 1979.
- ابن عربي: الفتوحات المكية، القاهرة: دار الكتب العربية الكبرى، (د.ت).
- العسكري، أبو هلال: الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية، 1984.
- عصفور، جابر: نظريات معاصرة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع،98، 1998.
- الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، جدة: نادي الأدبي الثقافي، 1985.
- فراي، نور ثروب: تشريح النقد، ترجمة: محيي الدين صبحي، بيروت: الدار العربية للكتاب، 1991.

- فردريتش، هوجو: ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث، ترجمة: عبد الغفار مكاوي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.
- فوكو، ميشيل: - الكلمات والأشياء، ترجم: مطاع صفدي وزملائه، بيروت: مركز الإنماء القومي، 1990.
- فوكو، ميشيل: - فوكو صحافياً: أقوال وكتابات، ترجمة: البكاي ولد عبد المالك، الكويت وبيروت: جداول، 2012.
- فوكو، ميشيل: - نظام الخطاب وإرادة المعرفة، ترجمة: أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، الدار البيضاء: دار النشر المغربية، 1985.
- فيشر، إرنست: ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- قصبجي، عصام: نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، حلب: دار التقدم ودار القلم، 1980.
- كانت، إمانويل: نقد ملكة الحكم الجمالية، ضمن: نقد ملكة الحكم، ترجمة: سعيد الغانمي، أبو ظبي وبيروت: كلمة ومنشورات الجمل، 2009.
- كرمبي، لاسل أبر: قواعد النقد الأدبي، ترجمة: محمد عوض محمد، بغداد: وزارة الثقافة، 1986.
- كروتشيه، بندتو: فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، بيروت: المركز الثقافي العربي ومؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، 2009.
- كريب، إيان: النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة: محمد حسين غلوم، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، 244، 1999.
- كريزويل، إديث: عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، الكويت: دار سعاد الصباح، 1993.
- كولردج: سيرة أدبية، ترجمة: عبدالحكيم حسان، ضمن كتاب «النظرية الرومانتيكية في الشعر، القاهرة: دار المعارف، 1971.
- كولنجوود، روبين جورج: مبادئ الفن، ترجمة: أحمد حمدي محمود، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001.

- كون، توماس: بنية الثورات العلمية، ترجمة: شوقي جلال، الكويت: المجلس الوطني للثقافة، سلسلة عالم المعرفة، 168، ديسمبر 1992.
- لحمداني، حميد: الفكر النقدي الأدبي المعاصر: مناهج ونظريات ومواقف، فاس، مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب، 2009.
- لوكاش، جورج: - التاريخ والوعي الطبقي، ترجمة: الدكتور حنا الشاعر، ط2، بيروت: دار الأندلس، 1982.
- لوكاش، جورج: - بلزاك والواقعية الفرنسية، ترجمة: محمد علي اليوسفي، صفاقس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، 1985.
- لوكاش، جورج: - دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف بلّوز، ط3، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1985.
- لوكاش، جورج: - معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة: أمين العيوطي، القاهرة: دار المعارف، 1971.
- ليتش، فنسنت ب.: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، ترجمة: محمد يحيى، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 2000.
- ماركس، كارل: نقد الاقتصاد السياسي، ترجمة: راشد البراوي، بيروت: دار النهضة العربية، 1969.
- ماركوز، هربرت: البعد الجمالي: نحو نقد النظرية الجمالية الماركسية، بيروت: دار الطليعة، 1979.
- مانهايم، كارل: الإيديولوجيا واليوتيبيا، ترجمة: محمد رجا الدريني، الكويت: شركة المكتبات الكويتية، 1980.
- محفوظ، عصام: السوريالية وتفاعلاتها العربية، بيروت: المؤسسة العامة للدراسات والنشر، ط1، 1987.
- النفّري، محمد بن عبد الجبار: المواقف، تحقيق: ارثر يوحنا أربري، القاهرة: مكتبة المثنى (د.ت).
- نوريس، كريستوفر: التفكيكية: النظرية والممارسة، ترجمة: صبري محمد حسن، الرياض، دار المريخ، 1989.

- نوكس، إ.: النظريات الجمالية، ترجمة: محمد شفيق شيّا، بيروت: بحسون، 1985.
- نيتشه، فريدريك: مولد التراجيديا، ترجمة: شاهر حسن عبيد، اللاذقية: دار الحوار، 2008.
- نيوتن، ك. م.: (تحرير): نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى العاكوب، القاهرة: عين للدراسات والبحوث، 1996.
- هابرماس، يورقان: القول الفلسفي للحداثة، ترجمة: فاطمة الجيوشي، دمشق، وزارة الثقافة، 1995.
- هايديجر، مارتن: - الكينونة والزمان، ترجمة: فتحي المسكيني، بيروت: دار الكتاب الجديد، 2012.
- هايديجر، مارتن: - كتابات أساسية، ترجمة إسماعيل المصدق، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003.
- هايمن، ستانلي: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، ط3، بيروت: دار الثقافة، 1978.
- هلال، محمد غنيمي: - الأدب المقارن، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، 1962.
- هلال، محمد غنيمي: - الرومانتيكية، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، 1973.
- هلال، محمد غنيمي: - النقد الأدبي الحديث، القاهرة: دار نهضة مصر، دون تاريخ.
- هوراس: فن الشعر، ترجمة لويس عوض، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1988.
- هوركهايمر، ماكس وثيودور ف. أدورنو: جدل التوير، ترجمة: جورج كتوره، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2006.
- هوسرل، إدموند ، فكرة الفينومينولوجيا، ترجمة: فتحي إنقزو، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2007.
- وغليسي، يوسف: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، والجزائر: منشورات الاختلاف، 2008.
- وليمز، ريموند: الكلمات المفاتيح، ترجمة: نعيمان عثمان، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2007.

- ويليك، رينيه وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، ط3، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1985.
- ويليك، رينيه: مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، الكويت: المجلس الوطني للثقافة، سلسلة عالم المعرفة، 110، فبراير 1987.
- يفوت، سالم: العقلانية المعاصرة بين النقد والحقيقة، بيروت: دار الطليعة، 1989.

* * *

2- الدوريات

- إيجلتون، تيري: الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة: جابر عصفور، مجلة فصول، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، م5،ع3، 1985.
- تودوروف، تزفيتان: حوار أجراه معه: جيورجي كوسيكوف، ترجمة: أنور محمد إبراهيم، مجلة فصول، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع70، شتاء-ربيع 2007.
- لحمداني، حميد: لقصيدة الشاعر الفلسطيني سميح القاسم، المعنونة: «على أكتاف أشعاري» مجلة علامات، جدة: النادي الأدبي الثقافي، ج27، م7، ذو القعدة 1418، مارس 1998.
- دريدا، جاك: البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية، ترجمة: جابر عصفور، مجلة فصول، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، م11، ع4، شتاء 1993.
- أبو السعود، عطيات: نيتشه وما بعد الحداثة، مجلة فصول، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع63، شتاء وربيع 2004.
- عصفور، جابر: الذاتية والإبداع، صحيفة الاتحاد، الإمارات العربية المتحدة، 4،أغسطس، 2011.
- ولد أباه، السيد: شتراوس والإسلام، جريدة الاتحاد، الإمارات العربية المتحدة، 9 نوفمبر، 2009.
- يونس، ابتهال: محاكمة مدام بوفاري، مجلة فصول، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، م 11، ع 2، صيف 1992.

* * *

3 - المراجع الإنجليزية:

- Abrams, M. H.: Aglossary Of Literary Terms, 6 th ed, Orlando: Harcourt Brace, 1993.
- Abrams, M. H.: The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and The Critical Tradition, New York: Oxford university press, 1971.
- Adorno, Theodor: Aesthetic Theory, ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, Trans. Robert Hullot-Kentor. London and New York: Continuum, 2002.
- Adorno, Theodor: The Autonomy of Art, in, Theodor Adorno, The Adorno Reader. ed. O'Connor. Oxford: Blackwell, 2000.
- Allen, Graham: Intertexuality, 2nd ed, New York: Routledge, 2011.
- Bakhtin, M. M.: The Dialogic Imagination: four essays, C. Emerson and M. Holquist (trans.), M. Holquist (ed.), University of Texas Press, Austin TX, 1981.
- Barker, Francis, Peter Hulme, Margaret Iversen (eds.): Postmodernism and the re-reading of modernity, Manchester University Press, 1992.
- Barthes, Roland: Critical Essays, trans. Richard Howard, Evanston: Northwestern University Press, 1972.
- Barthes, Roland: Criticism and Truth, trans. and ed. Katrine Pilcher Keuneman, London: Continuum, 2007.
- Barthes, Roland: S/Z, trans. Richard Miller, New York: Blackwell, 2002.
- Baudelaire, Charles: The Painter Of Modern Life And Other Essays, trans. Jonathan Mayne, London: Phaidon Press, 1970.
- Benjamin, Walter: Selected Writings, ed. Marcus Bullock and Michael W. Jennings, trans. Suharkamp Verlag, Harvard University Press, 2002.
- Benjamin, Walter: Understanding Brecht, trans. Anna Bostock, London, New York: Verso, 1998.

- Bloom, Harold: A Map of Misreading. New York: Oxford University Press, 2003.
- Bloom, Harold: The Anxiety of Influence: a theory of poetry, New York and Oxford: Oxford university press, 1997.
- Bradley, A.C.: Oxford Lectures on Poetry, New Delhi: Atlantic Publishers, 1999.
- Brooks, Cleanth: The Formalist Critics, The Kenyon Review, Vol. 13, No. 1 (Winter, 1951).
- Brooks, Cleanth: The Well Wrought Urn: Studies In The Structure of Poetry, New York: A Harvest Book, 1947.
- Buck-Morss, Susan: The Origin Of Negative Dialectics, New York: The Free Press, 1977.
- Childs, Peter: Modernism, New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2008.
- Critchley, Simon: The Ethics of Deconstruction: Derrida and Levinas, 2ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
- Culler, Jonathan: Leterary Theory: A Very Short Introduction, New York: Oxford University Press, 2000.
- Culler, Jonathan: On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism, Ithaca and New York: Cornell University Press, 1982.
- Culler, Jonathan: Structuralist Poetics, New York: Cornell University Press, 1975.
- De Man, Paul: Aesthetic Ideology, ed. Anrzej Warminski, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- De Man, Paul: The Rhetoric of Romanticism, New York: Columbia University Press, 1984.
- De Stael, Germaine :Literature Considered in Its Relation to Social Institutions, in, Germaine de Stael, Politics, Literature, and National Character, trns. and ed. Morroe Berger, New Brunswick: Transaction Publishers, 2000.

- Derrida, Jacques: Dissemination, trans. Barbara Johnson, London: The Athlone Press, 1981.
- Derrida, Jacques: How to Avoid Speaking: Denials, trans. Ken Frieden, in: Derrida and Negative Theology, ed. Harold Coward and Toby Foshay, Albany state: University of New York, 1992.
- Derrida, Jacques: Paper Machine, tran. Rachel Bowlby, Stanford: Stanford university press, 2005.
- Derrida, Jacques: Signature Event Context, trans. Samuel Weber, in, Limited Inc, ed. Gerald Graff, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1988.
- Derrida, Jacques: Writing and Difference, tran. Alan Bass, London and New York: Routledge, 2005.
- Frank, Manfred: "The Entropy of Language: Reflections on the Searle-Derrida Debate." in, The Subject and the Text: Essays on Literary Theory and Philosophy. ed. Andrew Bowie, trans. Helen Atkins, Cambridge University Press, 1997.
- Garewicz, Hanna Buczynska: Semiotics and Deconstruction, in, Reading Eco: An Antholoy, ed. Rocco Capozzi, Bloomington: Indiana University press, 1997.
- Graf, Gerald: Deconstruction as Dogma, The Gorgia Review, University of Georgia, Vol. 34, No. 2 (summer 1980).
- Habermas, Jurgen: Modernity – An Incomplete Project, in, Postmodern Culture, ed. Hal Foster, London: Pluto Press, 1985.
- Haig, Stirling: Stendhal: The Red and the Black, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Hansen, Gregory: Kenneth Burke's Rhetorical Theory within the Construction of the Ethnography of Speaking, Indiana University, Folklore Forum, 1996.
- Hanssen, Beatrice and Andrew Benjamin (eds.): Walter Benjamin and Romanticism, New York: Continuum, 2002.

- Hartman, Geoffrey: Deconstruction and Criticism, London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1979.
- Hawkes, Terence: Structuralism and Semiotcs, London and New York: Routledge, 2004.
- Hulme, T. E.: Selected Writings, ed. Patrick McGuinness, New York: Routledge, 2003.
- Johnson, Christopher: System and Writing in the Philosophy of Jacques Derrida, New York: University of Cambridge, 1993.
- Kant, Immanuel: Critique of Judgment, tran. Werner S. Pluhar, Iniana, Hacktt Publishing Company, 1987.
- Kristeva, Julia: Desire in Language; a semiotic approach to literature and art, Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudies, trans. Leon S. Roudiez, ed., New York: Columbia Univercity Press, 1980.
- Kristeva, Julia: Revolution in Poetic Language, tran. Margaret Waller, New York: Columbia Univercity Press, 1984.
- Kristeva, Julia: The System and the Speaking Subject, in, The Kristeva Reader, ed. Toril Moi, New York: Columbia Univercity, 1986.
- Lacan, Jacques: Écrits, trans. Bruce Fink in collaboration, New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2006.
- Lacan, Jacques: Écrits, trans. Bruce Fink, New York and London: Norton & company 2006.
- Lacan, Jacques: The Language of the Self : The Function of Language in Psychoanalysis, trans. Anthony Wilden, Baltimore: The John Hopkins Univercity Press, 1981.
- Leitch, Vincent B.: Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction, New York: Columbia University Press, 1983.
- Lukács, György: The Ideology of Modernism, in, David H. Richter (ed.) The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends, 3rd edition, Boston and New York: Bedford-st. Martin's, 2007.

• Macherey, Pierre: A Theory of Literary Production, trans. Geoffrey Wall, London: Routledge & Kegan Paul, 1978.
• Mueller, John H.: "Is Art the Product of its Age?", Social Forces, Oxford Journals, (1935) Vol. 13, No. 3.
• Poe, Edger Allan: The Complete Works of Allan Poe, New York: Cosimo Classics, 2009.
• Ransom, John Crowe: "Criticism, Inc." in, The Virginia Qvarterly Review VQR, university of Virginia, autumn-1937, Vol. 13, No. 4.
• Spivak, Gayatri: Translator›s Preface, in: Jacques Derrida, Of Grammatolgy, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1976.
• Tate, Allen: Collected Essays, Denver: Allan Swallow, 1959,
• Todorov, Tzvetan: Introduction to Poetics, trans. Richard Howard, Vol. 1 of Theory and History of Literature, Minneapolis: University of Minnesota press, 1961.
• Williams, Raymond: Marxism and Literature, Oxford University Press, 1977.
• Wimsatt, William K.: The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry, University of Kentucky Press, 1982.
• Wordsworth and Coleridge: Lyrical Ballads, ed. by R. L. Brett and A. R. Jones, New York: Routledge, 2005.
• Zima, Peter v.: Deconstruction and Critical Theory, trans. Raer Emig, London: Continuum, 2002.

فهرس الموضوعات

المؤلف:

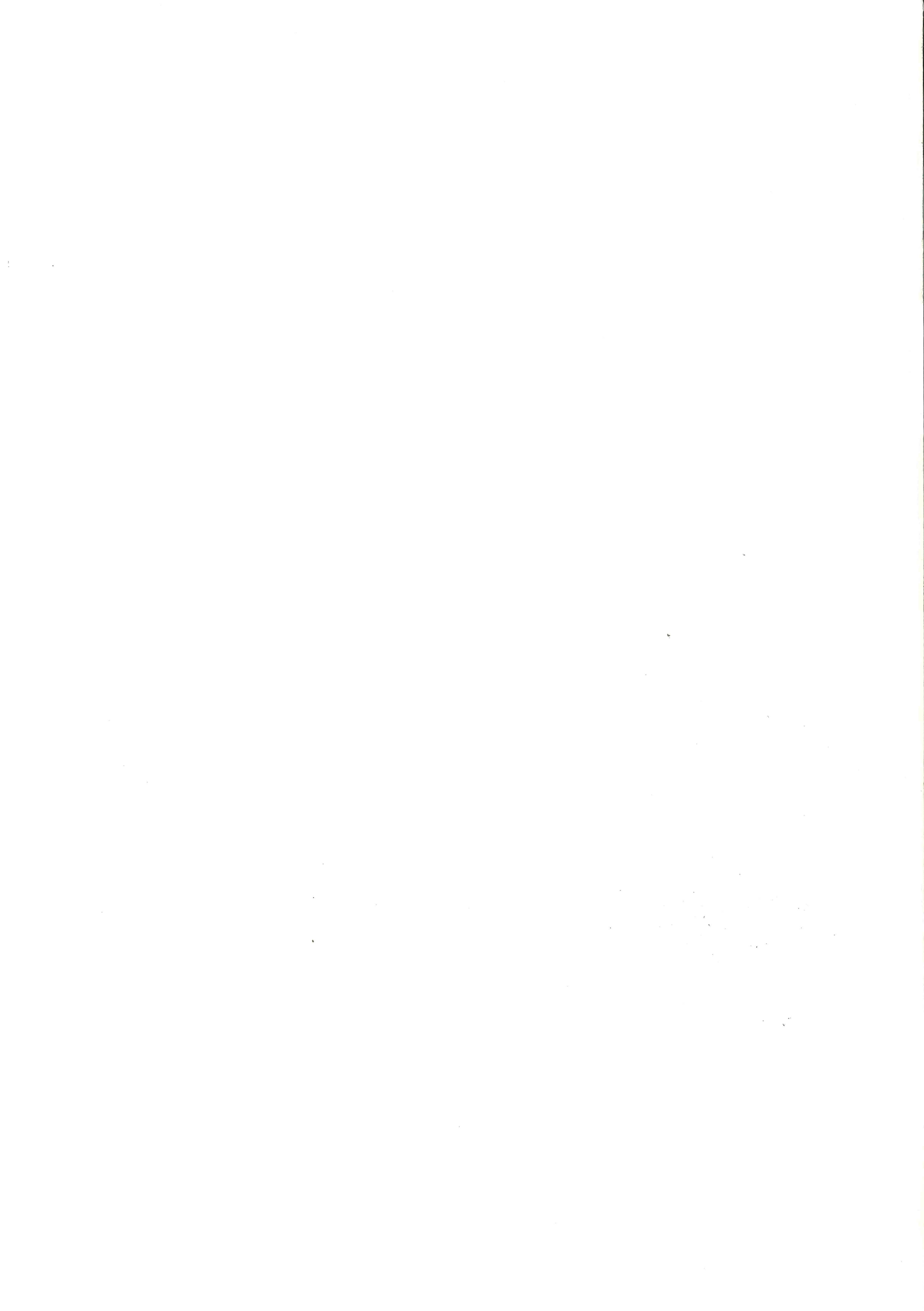
- صالح زيّاد.
- أكاديمي وناقد سعودي.
- أستاذ النقد الأدبي الحديث في قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب، جامعة الملك سعود، بالرياض.

من مؤلفاته:

- **الأنواع الأدبية**، الرياض، جامعة الملك سعود، 2006.
- **القارئ القياسي**، بيروت، دار الفارابي، 2008.
- **مجازات الحداثة**، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ونادي المدينة الأدبي، 2010.
- **الشاعر والذات المستبدة**، إربد، عالم الكتب الحديث، 2011.
- **الرواية العربية والتنوير**، بيروت، 2013.

العنوان:

- المملكة العربية السعودية، الرياض، الرمز البريدي 11451 ص ب 2456
zayyad62@hotmail.com



آفاق النظرية الأدبية

من المحاكاة إلى التفكيكية

الحاجة إلى معرفة النظرية وفهمها هي حاجة إلى معرفة موضوع المعرفة من حيث هو دلالة على كل؛ إنها حاجة إلى معرفة الجزء معرفة تجاوزه إلى الكل الذي يندرج فيه. وهذا هو ما يجعل من النظرية حاجة علمية تخصيصاً لا معرفية بإطلاق؛ فالعلم هو الدلالة التي تَخُص إدراك الكلي وتمتاز به. ولهذا كان على العلم كي يكون علماً أن يحيط بأحوال المعلوم إحاطة تتصف بالوحدة والتعميم، وكانت المعرفة المتصفة بأقل من ذلك معرفة عامية لا علمية، أي معرفة لا تتحقق لها شروط العلم، سواء في اقتصارها على المعرفة بالجزئي، أم في وجهتها إلى الجانب العملي والتطبيقي، أم في تضاؤل قدرتها على النفاذ من الجزئيات إلى العموميات، ومن الواقعة العملية إلى البناء النظري الحاكم لها.

والحاجة إلى معرفة النظرية وفهمها حاجة إلى فعل النظر بالمدلول الذي يحيل على النظرية، أي الفعل العقلي الذي تحصل به صورة المنظور الكلية حصولاً استدلالياً لا يرتهن إلى ذاتية أو خصوص، وليست حاجة إلى مضمون النظرية فحسب وما تنتجه من معلومات وتمثلات وصور ذهنية عن الموضوعات. وهذا معنى يصنع أهمية للنظرية في تنظيم المعرفة العلمية وبنائها، وفي إحداث التقدم المطرد فيها بوصفه نتيجة لما هو في صلب النظرية وجوهرها من معالجة فعل النظر ومعاودة الفحص له وامتحانه، فحصاً لا يقف عند التثبت من معقوليته بل يجددها وينفي الجمود عنها.

وما دام الأمر كذلك، فإن النظرية دلالة على المنهجية بقدر ما هي دلالة على العلمية، فلا منهج في البحث والدراسة لأي موضوع بلا مستند نظري؛ أي بلا صورة كلية عن الموضوع الذي يتجه إليه بالدراسة تتأسس عليها طريقة الفهم والتفسير والاستنتاج والأدوات الاصطلاحية لذلك؛ أي يتأسس عليها المنهج.

لوحة الغلاف : كاندنسكي


ISBN 978-9938-88-675-7


التنوير للطباعة والنشر والتوزيع

تونس - بيروت - القاهرة